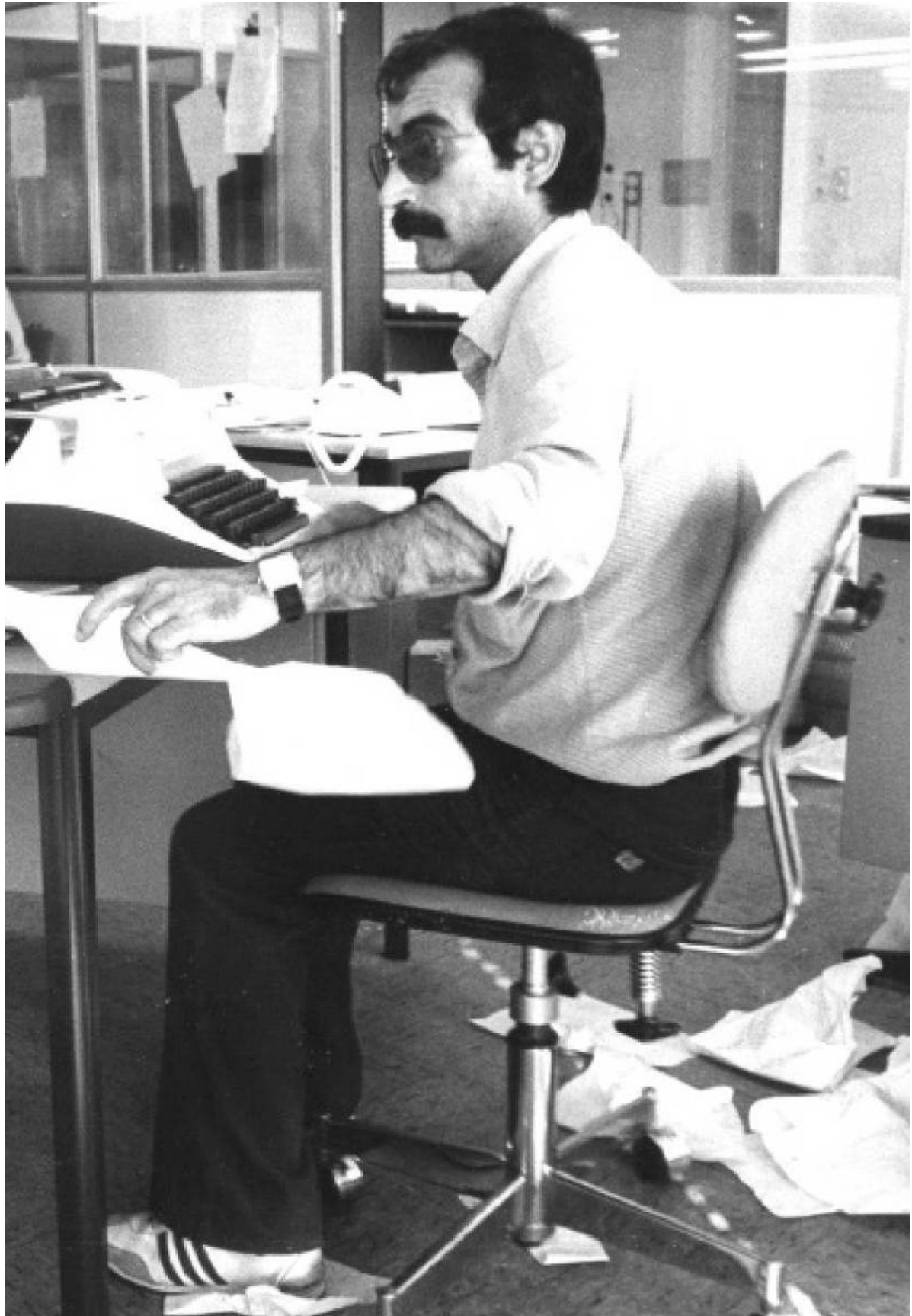


RAFAEL
CHIRBES

Edición e introducción de
Álvaro Díaz Ventas

Asentir o desestabilizar

CRÓNICA
CONTRACULTURAL
DE LA TRANSICIÓN



RAFAEL
CHIRBES

Edición e introducción de
Álvaro Díaz Ventas

Asentir o deseestabilizar

CRÓNICA
CONTRACULTURAL
DE LA TRANSICIÓN

Introducción

Álvaro Díaz Ventas¹

CRÍTICA Y COMPROMISO EN LOS TEXTOS DE RAFAEL CHIRBES DURANTE LA TRANSICIÓN

1. El periodo formativo de Rafael Chirbes

Nacido en Tavernes de la Valldigna, Valencia, el 27 de junio de 1949 en el seno de una humilde familia de ferroviarios, la infancia de Rafael Chirbes se vio marcada por el trágico suicidio de su padre, peón de vías y obras, cuando nuestro autor tenía cuatro años. Su madre, guardabarrera de profesión, fue depurada por el franquismo y decidió mandar al joven Rafael a un colegio de huérfanos de ferroviarios en Ávila con el fin de que pudiera continuar estudiando.

El futuro novelista pasará el resto de la infancia y la adolescencia como alumno en diversos internados: tras permanecer un año en aquel centro de Ávila, acudirá durante varios cursos a otro colegio de huérfanos en León regentado por salesianos y, finalmente, llegará a Salamanca en 1964 para estudiar el bachillerato superior. La experiencia de los internados supondrá una temprana fractura vital que sacará a nuestro autor de su Valencia natal y le traerá de golpe la grisura y el frío castellanos —un paisaje radicalmente diferente de aquel paraíso perdido de su infancia que reaparecerá en sus novelas—, así como la inmersión en una lengua en la que se conformará su bagaje cultural y que se convertirá en propia para el narrador, que verá condenado su valenciano vernáculo al ámbito íntimo y familiar.

Las reflexiones sobre el conflicto lingüístico entre el castellano y el valenciano en la biografía del autor suponen un motivo recurrente tanto en sus ensayos —véase, por ejemplo, «De lugares y lenguas» [2002:117-136] — como en la escritura íntima de sus diarios. Por ejemplo, en una entrada

fechada el 28 de agosto de 2004, Chirbes rememora cómo en su infancia adquirió el castellano en los internados,

una lengua extraña en cuyo ámbito ingresé a los ocho años, cuando me trasladé a Ávila, y que me fue transferida de un modo que podríamos llamar paramilitar en el riguroso internado de huérfanos de ferroviarios al que me enviaron: un habla en la que predominaban las órdenes, las represiones, los castigos (no solo verbales), la imposición de disciplina, y que, paradójicamente, fue seduciéndome, su conocimiento convirtiéndose en aspiración, y con la que —a pesar de todo— convivo aunque sea de modo contradictorio, ya que es la lengua que ha acabado por ser la mía, en la que hablo y en la que escribo. [...] Antes, en mi primera infancia en Tavernes, ya la había sentido como lengua de los de arriba, de los que no eran como nosotros [Chirbes 2021:358].

Chirbes recordaba con cierta ambivalencia las experiencias de aquella «infancia sin bálsamos» [Cabezalí 2021:43], como él mismo la denominaba: «La separación de la familia me resultó en parte trágica [...], pero también excitante. En Castilla se me transmitió cierta sequedad de carácter y [...] me familiaricé con la lengua en la que escribo» [López de Abiada 2011:12-13]. Durante estas sucesivas estancias en internados castellanos, el joven Chirbes consolida una afición a la lectura que le era congénita desde niño —en aquellos colegios leerá los clásicos latinos y castellanos, y se despertará su vocación de escritor, dirigida en ese primer momento hacia la poesía, siguiendo a autores como san Juan de la Cruz, Jorge Manrique o Luis de Góngora— y afianza también una cinefilia que desarrollará durante toda su vida.

Concluida la formación secundaria, Rafael Chirbes se instala en 1966 en Madrid, donde estudia el curso preuniversitario en el colegio Divino Pastor. Al año siguiente, comienza su andadura en la educación superior al matricularse en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, donde finalmente se licencia en Historia Moderna y Contemporánea en 1973 después de haber dudado entre esta especialización o los estudios de Literatura.

El autor ficcionalizará estas dudas entre los estudios de Historia y Literatura en *La caída de Madrid* (2000), en la que el personaje de Quini Ricart toma la misma decisión que en su día tomó el novelista por razones similares a las que solía aludir Rafael Chirbes [2000:279-280]:

pero él no se había matriculado en Literatura [...] porque estaba convencido de que la historia daba a los pensamientos, a las palabras, un cimiento que las dejaba clavadas al suelo, y del que carecía

la literatura, que era levedad, ala, siempre en el aire, inestable, a punto de que un golpe de viento la derribe [...]. Le había dado miedo la literatura, enfrentarse a la nada, a las palabras sin peso que te dejaban a solas y luego hundían pico y uñas en tu nada.

La experiencia académica de nuestro autor en Madrid coincide con la convulsa etapa en el ámbito universitario de finales de la década de los sesenta y los primeros años de los setenta, cuando el eco de las contraculturas occidentales y de las revueltas sesentayochistas sacuden a la juventud universitaria española, y el movimiento estudiantil se torna en una avanzadilla dentro de un antifranquismo y una izquierda política que anhelaban una ruptura definitiva con el régimen dictatorial. Durante este periodo, el joven Chirbes configura su formación intelectual y política, a la vez que participa activamente de ese movimiento antifranquista universitario. Colabora como docente en diversos cursos de alfabetización que le permiten conocer de primera mano la realidad social de las clases obreras del extrarradio madrileño —zonas como el Pozo del Tío Raimundo, Entrevías o el Cerro del Tío Pío— y milita brevemente en un grupo maoísta creado en torno a la Federación Comunista de Madrid hasta que es detenido, conducido a la Dirección General de Seguridad y encarcelado durante cuatro meses por asociación ilícita en 1971, después de una redada en el piso de estudiantes de la calle Camarena en el que vivía.² Las ansias de libertad por escapar de la grisura nacional habían provocado también que, con anterioridad, el joven Chirbes saliera de España y pasara unos meses en París en 1969, donde subsiste gracias a un trabajo como limpiador en las oficinas del *Herald Tribune* [Chirbes 2022a:213] y donde empieza a forjarse el fuerte vínculo que mantendrá durante toda su trayectoria con la cultura francesa.

Una vez concluye el servicio militar obligatorio y consigue licenciarse en la universidad en 1973, y tras desechar la idea de continuar la carrera académica con una tesina sobre la obra de Benito Pérez Galdós, para la que leerá con detenimiento al narrador decimonónico y tomará exhaustivas notas, Rafael Chirbes comienza a ganarse la vida trabajando en distintas librerías de la capital: Marcial Pons —especializada en Historia y Ciencias Sociales—, La Tarántula, Futuro, o la librería de la Universidad Autónoma de Madrid. Como librero, aquel joven aspirante a escritor «entre proustiano y leninista» pudo continuar como autodidacta su formación histórica y

literaria accediendo de manera privilegiada al fondo bibliográfico de los libros prohibidos por la censura franquista. Así rememoraba Chirbes la lectura de ese corpus proscrito —que anticipa en buena medida algunos de los títulos que reseña y analiza en los textos de esta edición— en su artículo «Material de derribo», dedicado a la novela de Juan Marsé *Si te dicen que caí* que el valenciano pudo leer en su edición mexicana de 1973 gracias a ese acceso privilegiado:

Trabajar en La Tarántula (y en algunas otras librerías de Madrid), para un joven inquieto, entre proustiano y leninista, tenía la ventaja de que se podía acceder con facilidad a muchos de los libros que entraban clandestinamente en España, y cuya distribución estaba rigurosamente prohibida. Tenía el local en la trasera un espacio apenas más grande que un armario (creo recordar que lo llamábamos «el cuartito»), donde, junto a los artículos de limpieza, se guardaba un muestrario de esos libros condenados por la censura. A dicho «cuartito» se dejaba pasar a los clientes de confianza. Entre los títulos que estaban permanentemente allí, recuerdo algunos de los *Campos* de *El laberinto mágico* de Max Aub (los leí sin orden, a medida que pude hacerme con ellos: el primero que leí fue *Campo francés*; el segundo, *Campo de los almendros*), y también el otro laberinto, el que había escrito el historiador inglés afincado en Granada, Gerald Brenan, *El laberinto español*, así como los rudimentarios principios de filosofía de Georges Pultzer, y el lúcido e instructivo manual de *Historia de España* de Pierre Vilar. En otro orden de cosas, más en apariencia relacionadas con las pulsiones de la carne que con los ideales de la política, tampoco faltaban nunca en ese armario los trópicos de Henry Miller, *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence, o la *Justine* del Marqués de Sade. A todos esos libros se uniría muy pronto *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé [Chirbes 2002:92].

El joven librero comienza a convertirse, a partir de 1975, en un importante actor contracultural del Madrid de la Transición gracias a las colaboraciones en diversas revistas culturales y políticas, que demuestran la voluntad del autor de darle continuidad a la militancia de su periodo universitario a través de sus escritos. A los textos de *Ozono* les siguieron las colaboraciones en *Reseña*, *La Calle*, *Saida* o las más puntuales en publicaciones como *El Viejo Topo*, *Cuadernos para el Diálogo* o *Revista de Occidente*. Ya fuera como crítico cultural, como articulista, como reseñista o como entrevistador, los textos dispersos que se reúnen en esta edición constatan que Rafael Chirbes llevó a cabo una actividad cultural frenética a lo largo del breve periodo abordado que será fundamental en su proceso de formación intelectual.

También durante esta época sucede otro acontecimiento central para la trayectoria del futuro novelista que se debe subrayar aquí: en 1974 Rafael Chirbes conoce al que consideró siempre como su gran maestro, Carlos

Blanco Aguinaga.³ Hijo de exiliados españoles en México y por aquel entonces catedrático de Literatura en la Universidad de California en San Diego, Blanco Aguinaga fue además uno de los ilustres nombres que se reincorporaron de manera extraordinaria a la universidad española durante la Transición [Mainer y Juliá 2000:223]. De cualquier modo, la figura del profesor fue esencial para la formación literaria del joven Chirbes, como así lo hizo explícito el novelista valenciano en el obituario que le dedicó a Blanco Aguinaga en *El País* el 12 de septiembre de 2013:

Acabo de enterarme de la muerte de Carlos Blanco Aguinaga. Con él, la literatura pierde una de las voces críticas más importantes del siglo XX. Pero yo quiero escribir de la pérdida del maestro que me enseñó a leer, porque uno puede llegar a los veinticinco años sin parar de devorar libros y seguir acunado en esa niebla engañosa que tantas veces se nos hace creer que es la literatura. Con Blanco aprendí la literatura como forma de conocimiento: colocarse ante el puro texto, sin retórica envolvente, y aprender, de paso, que el envite no es tanto situar un libro en su contexto, sino desentrañar el modo en que el contexto forma parte de la malla del libro. La literatura como ineludible sismógrafo (o policía) de su tiempo [Chirbes 2013].

Las enseñanzas de Blanco Aguinaga a Chirbes se intensifican a partir del verano de 1976, cuando el profesor organiza un seminario de teoría literaria junto a un grupo de jóvenes amigos comprometidos política y literariamente entre los que, además de nuestro autor, se encuentran Isabel Romero, Ana Puértolas, Manuel Rodríguez Rivero, Luis María Brox, Constantino Bértolo, Carmen del Moral y Alfredo Taberna. En aquellos encuentros, Blanco Aguinaga trabaja con este grupo de jóvenes en desnudar los valores de la crítica dominante y les introduce en tradiciones literarias que eran prácticamente inéditas para universitarios educados dentro de los márgenes del régimen franquista, como el exilio republicano o la nueva literatura hispanoamericana: «Eran discusiones a vida o muerte y Blanco tenía una paciencia de santo con nuestra altiva ignorancia», recordaría Chirbes años después [Del Val 2015:287]. Durante aquellas sesiones con Blanco Aguinaga, se reforzarían para Chirbes los cimientos de su poética narrativa, ligada a una tradición realista española que durante aquellos años buscaba desprestigiarse a través de la interesada disociación de literatura y política, y de la imposición de un canon literario totalmente opuesto:

Leíamos los suplementos culturales de *El País* y de *Informaciones* para desmontarlos. Eran muy ilustrativos porque suponían el desbroce del marxismo y de toda la tradición literaria española de

izquierdas y su sustitución, como únicos valores literarios —no como otros, sino como únicos— por una serie de libros que todos tenían en común haber sido programas nazi-fascistas. Todos los referentes eran Ezra Pound, Louis-Ferdinand Céline, Emil Cioran, Pierre Drieu La Rochelle o Martin Heidegger. Llegaban todos en bloque. La tesis fundamental de esos suplementos era que la literatura y la política no podían ir juntas. [...] La literatura identificada como de «conciencia crítica» o «de intervención» se convirtió en el enemigo a batir [Santamaría Colmenero 2021:66-67].

La deriva que irán tomando los acontecimientos durante la Transición política y cultural provocará, sin embargo, en Rafael Chirbes como en tantos otros compañeros de generación, un desengaño que llevará a nuestro autor a salir del país camino a Marruecos en 1979. El propio novelista confesaba en una entrevista las razones que motivaron aquel exilio voluntario hacia el espacio oriental:

Me fui a Marruecos en un momento en que la situación política española no me gustaba mucho. Las propuestas de aquellos que compartíamos, hasta entonces, puntos de vista similares se iban progresivamente desvaneciendo. Muchos iniciaban [...] una feroz escalada en los puestos administrativos que poco tenía que ver con la voluntad política de transformación que había existido antes. Así que lo dejé todo y me fui a Marruecos seducido por la imagen de una especie de paraíso que conservaba de visitas anteriores, mucho más turísticas y superficiales [Rojo 1989:28].

En el país magrebí, Rafael Chirbes trabajará durante dos años como profesor de español en la Universidad de Fez, y se instalará en Sefrou, una pequeña población cercana a la ciudad. En aquellas clases de literatura incluirá un corpus de lecturas en el que queda patente la influencia de su periodo formativo, con autores fundamentales de la literatura del exilio y de las nuevas corrientes hispanoamericanas que todavía tardarían en incorporarse al canon universitario español, como Max Aub, Luis Cernuda o César Vallejo.⁴

A su regreso a España desde Marruecos a comienzos de los años ochenta, nuestro autor retornará al periodismo y ejercerá diversos trabajos: como redactor de mesa en el Grupo Zeta, como articulista en revistas del corazón e incluso se traslada a La Coruña durante un breve periodo para trabajar en *El Ideal Gallego*. Hasta que, finalmente, se inicia en 1984 la que sería su relación laboral más duradera y prolífica como trabajador de la revista gastronómica *Sobremesa*, de la que llegará a ser director y para la que realiza numerosos reportajes de viajes, culturales y culinarios hasta su abandono definitivo de la publicación en 2006 para dedicarse por completo

a la literatura, como detalla en la entrada de su diario fechada el 16 de septiembre de aquel año: «Mañana empiezo mi nueva vida, la que he elegido: no volver a Madrid, darme de baja como asesor de *Sobremesa*, escribir *full time*, mantener el equilibrio, alumbrar algo» [Chirbes 2022a:574]. Algunos de los textos publicados en *Sobremesa*, recopilados, corregidos y reunidos en libro por el propio autor, conformarán los volúmenes de viajes *Mediterráneos* (1997) y *El viajero sedentario. Ciudades* (2004).

La experiencia marroquí será también una influencia decisiva para la escritura de la que acabará siendo su primera novela publicada, *Mimoun*, que verá la luz en 1988 después de quedar finalista de la sexta edición del Premio Herralde. Tras una vida dedicada a la escritura, Rafael Chirbes veía cómo finalmente uno de sus textos entraba en imprenta cuando el autor frisaba la cuarentena. A *Mimoun* le precedieron otros tres proyectos novelísticos que fracasaron y que jamás vieron la luz⁵ [Chirbes 2010:274]. Uno de aquellos, «una desoladora novela de iniciación en el frío y la miseria de un internado de Ávila» [Chirbes 2010:275] titulada *Las fronteras de África*, había quedado incluso finalista del Premio Sésamo de novela corta en 1981, pero nunca llegó a publicarse.

Rafael Chirbes inició con la publicación de *Mimoun* en 1988 uno de los proyectos narrativos más destacados y coherentes del panorama nacional de las últimas décadas, y, tras este título, llegaron otras nueve novelas publicadas en su mayoría por Jorge Herralde en la editorial Anagrama: *En la lucha final* (1991), *La buena letra* (1992), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio* (2007), *En la orilla* (2013) y, finalmente, la póstuma *Paris-Austerlitz* (2016).

Valorada positivamente desde sus primeros títulos por la crítica, la recepción de la narrativa de Rafael Chirbes en España no fue tan generalizada durante largo tiempo, a diferencia de lo que ocurrió en el extranjero, donde, por ejemplo en Alemania, fue celebrado como un autor central⁶ desde la aparición de sus primeras obras. La consagración definitiva de su narrativa en el panorama literario nacional llegó tras el fracaso del mundo que sus novelas llevaban años poniendo en cuestión con el estallido de la burbuja inmobiliaria y la llegada de la crisis económica de 2008. A partir de ese momento, se comenzó a valorar de manera

generalizada por parte de crítica y lector el discurso contestatario del autor gracias a que, como él mismo comentó en una entrevista, en ese contexto a sus novelas «les sopla[ba] el viento a favor» [Barjau y Parellada Casas 2013:15].

Se quiso ver entonces en Rafael Chirbes a una suerte de profeta que, en sus novelas —en especial en *Crematorio* (2007), cuyo éxito propició su popular adaptación televisiva—, [Z](#) había anticipado el derrumbe que estaba por llegar. Esta caracterización de nuestro autor como un visionario que había visto lo que nadie veía esconde, como ha defendido Germán Labrador, una intención desactivadora del discurso crítico sobre el que se levanta la narrativa chirbesca. El profesor Labrador defiende que la «mitología del autor como vidente» debida en parte a la «sincronía de *Crematorio* con el inicio de la temporalidad de la crisis» supone una justificación de la imagen del «ciudadano ciego» y una neutralización de la visión crítica del proyecto narrativo chirbesco; [8](#) es decir, la recuperación, siguiendo a Walter Benjamin, de una memoria «a contrapelo» [2018:311] del periodo histórico iniciado en la Guerra Civil, que recorre las penurias de la posguerra, encuentra su núcleo en la lucha antifranquista de los años sesenta y setenta y en una transición política que derivará en el espacio social y moral devastador de sus últimas novelas, y que, en la narrativa del autor, aparece caracterizado como un *continuum* histórico.

Jesús Peris Llorca [2021:490] detalla a la perfección cómo el novelista hilvana la crisis económica de principios del siglo XXI con las sucesivas derrotas históricas del siglo anterior:

Porque la crisis, en sus libros, [...] no comienza en 2008 sino que se incuba lentamente tras cada derrota, tras cada saqueo, tras cada acumulación originaria de capital, tras cada nuevo trazado de la brecha entre clases sociales que se reabre de manera definitiva con la derrota del proyecto modernizador y redistributivo de la Segunda República, que se consolida protegido por el largo franquismo y su dictadura de mercado, y que resiste sin mayores problemas en la Transición solo a costa de incluir a la socialdemocracia en el banquete.

En esa memoria disidente que escapa al pacto del olvido de la Transición que inaugura un «tiempo posnemónico» [Vilarós 2018:29] podemos vislumbrar las razones de la identificación de Chirbes con ese genio visionario que había preludiado la debacle, pues, como escribió Maurice

Halbwachs: «Un hombre que recuerda sólo aquello que los demás no recuerdan se parece a alguien que ve lo que los demás no ven» [2004:22].

Unida a la consagración del autor y a su caracterización como visionario que había anticipado el desastre, llegó también —reforzada, en parte, por la publicación tras *Crematorio* (2007) de *En la orilla* (2013)— la tan manida y reduccionista etiqueta de «novelista de la crisis», de la que Rafael Chirbes renegó y, en parte, intentó librarse preparando la publicación de la que sería su novela póstuma, *Paris-Austerlitz* (2016). Así lo recogen las siguientes palabras que le escribió a su editor, Jorge Herralde [2016:2]:

creo que sería muy bueno que esta novelita [...] saliera bien, porque me quitaría buena parte de esa presión de ser el novelista social, el testigo, etc., a la que me han sometido los dos últimos libros, algo que puede condenarte al *rigor mortis* si te lo crees. [...] Una novela corta y en la que el exterior se mira de refilón y desde otro plano me ayudará a quitarme el pasmo en el que me han sumido *Crematorio* y *En la orilla*. Necesito respirar con libertad otra vez.

Esta relectura simplificadora de su narrativa a partir del tema de la crisis económica obviaba la verdadera crisis moral, el conflicto central que recorre todas sus novelas: la impugnación de la sociedad democrática que nace de la Transición española, con buena parte de los miembros vencedores de esa «generación bífida» [Haro Tecglen 1988] a la que el autor pertenecía al frente de las transformaciones sociales que, al final del recorrido que la narrativa de Chirbes plantea, dejan ese desolador panorama que se nos transmite en *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013). Desde esta perspectiva podemos entender a Rafael Chirbes cuando declaraba lo siguiente: «en realidad he escrito una sola novela. Es decir que todas las novelas se podrían leer como una sola» [Nichols 2008:225].

En ese sentido, los textos dispersos que recopilamos en esta edición demuestran que buena parte de los temas, ideas estéticas y autores de referencia que cimentan su proyecto narrativo están ya presentes en este periodo de formación. El primer Chirbes que aparece en estos escritos anticipa, en esa dirección, además de su condición de narrador, muchos de los pilares que posteriormente asentarán las bases de sus novelas.⁹

2. Rafael Chirbes como colaborador en revistas de los años de la Transición

Las colaboraciones críticas de Rafael Chirbes en diversas publicaciones durante el periodo de la Transición encuentran su inicio en el proyecto de la revista mensual *Ozono*, ubicada, en palabras del que fuera su director, Alfonso González-Calero, «entre la acracia lúcida del *Ajoblanco* y la izquierdista seriedad solemne de *El Viejo Topo*» [2022:26]. La que a la postre fuera considerada como una de las referencias contraculturales más destacadas del periodo en su origen fue una publicación heredera de una de las revistas *underground* pioneras en el panorama español, *Apuntes Universitarios* (que a su vez acabaría sintetizando su nombre en *AU*) [Moreno y Cuevas, 2020:31].

AU se inicia en el marco del colegio mayor Chaminade de Madrid, donde un grupo de estudiantes decidió en 1968 fundar una revista que, a partir de abril de 1973, dirigen los miembros del equipo de Radio Popular —Gonzalo García Pelayo, Juan de Pablos, Diego Manrique o Adrián Vogel—, que encaminan la publicación hacia la estética *underground*. La dirección del mencionado colegio mayor que sufragaba el proyecto, al comprobar los derroteros a los que se iba dirigiendo aquella supuesta revista estudiantil, decide cortar la financiación en mayo de 1974. Tras aquel cierre, de las cenizas de la extinta *AU* surge entre los miembros de la redacción el proyecto de realizar otra revista situada ahora fuera de los ámbitos del Chaminade. Así dará comienzo la primera etapa de *Ozono*.

Dirigida por Álvaro Feito Fernández y con el subtítulo de *Revista de música y otras muchas cosas*, que revela su perspectiva principalmente musical, esta primera época de la publicación comprende solamente los cinco primeros números, desde el inicial de mayo de 1975 hasta el número 5, correspondiente a octubre/noviembre del mismo año. En ese quinto número, la redacción de la revista publica en primera página una «Carta abierta» en la que se aborda el incierto futuro de *Ozono* por problemas de financiación y se deja en el aire la continuidad del proyecto:

Ozono está ante una nueva etapa de su corta y azarosa existencia. Ahora mismo, a la hora de redactar estas líneas, no podemos asegurar aún cuál va a ser el futuro de nuestra revista. [...]

Hasta ahora, *Ozono* ha salido a la calle con poca regularidad, más bien ninguna. Una escasa financiación económica con que esta empresa partió de base —constituida, como es sabido, con la aportación esforzada de numerosos pequeños colaboradores— fue la base de todos nuestros problemas y de las posteriores deficiencias. Para intentar solventar estas dificultades se pensó en la

ampliación de capital de la sociedad, dando paso a la entrada de nuevos inversionistas. Los problemas actuales se derivan de las diferentes opciones que se presentan para el futuro de la publicación. [...]

Hecha esta explicación, que creemos mínima e indispensable para nuestros lectores, únicamente se puede agregar que los números sucesivos acabarán por despejar la incógnita. [...] Si no como disculpa, vayan estas líneas como autodefensa y también como autocrítica.

Hasta siempre.

El adiós definitivo de la revista no llegaría tan temprano y, a partir del número 6 —correspondiente a los meses de diciembre de 1975 y enero de 1976—, *Ozono* comienza una segunda etapa marcada por un notable cambio en su estética y por la pérdida del anterior subtítulo musical, factor que daba buena cuenta del deseo de realizar una revista cultural en un sentido más amplio. Así lo refleja también el editorial que presenta este sexto número, titulado «Feliz 76 con el nuevo *Ozono*», en el que se explica detalladamente la apertura de *Ozono* en su nueva época a una mayor diversidad temática, conservando, no obstante, la voluntad de darle continuidad al proyecto:

Al lector habituado a los cinco números ya publicados de *Ozono* quizá le sorprenda la estructura, el fondo y la forma de este número 6. En realidad, la intención de *Ozono*, en lo que podríamos llamar su nueva etapa, es mantener la calidad, el rigor y la independencia que hasta ahora mantenía en la información musical, y potenciar, con los mismos criterios, otros temas de sociología, de cultura, de artes o de letras, entrevistas en profundidad sobre temas de nuestro tiempo, de nuestro país o de otros fuera de nuestras fronteras. [...] Lo que está claro es que una ampliación temática de la revista, sin recortar el bloque informativo y crítico musical, deberá aumentar el número de suscriptores y el de las ventas en general. Eso es al menos lo que esperamos tras haber estudiado a fondo la renovación de la revista con criterios más totalizadores. [...] Lo que queremos es que *Ozono*, por su frecuencia mensual, que permite un mayor rigor en los análisis y en los tratamientos, llegue más allá de la cobertura a veces incompleta o mediatizada por necesidades de urgencia que da la prensa diaria o semanal. [...] En la medida en que nuestros lectores acepten esta nueva fórmula del nuevo *Ozono* estaremos en disposición de multiplicar el esfuerzo informativo. Por ahora, nada más. Gracias y feliz 76 con *Ozono*.

Junto a este editorial, aparece también el balance de cuentas de la publicación, en el que se explicita que el presidente y consejero delegado del Consejo de Administración, Felipe Cantos Ortiz, era también el accionista mayoritario con más del 50% del capital de la revista. Esta segunda etapa de *Ozono*, dirigida desde este número hasta su cierre en noviembre de 1979 por Alfonso González-Calero, se verá marcada estéticamente por la firma de Alberto Corazón, que se incorpora al proyecto

como accionista y se dedica a su vez al diseño de la cubierta y a la maquetación de la revista.

La firma de Rafael Chirbes fue una de las más recurrentes en el proyecto de *Ozono* desde los primeros momentos de la revista, cuando los fundadores, que andaban en la búsqueda de críticos que se encargaran de abordar la literatura y el cine, le proponen participar.¹⁰ Nuestro autor comenzó a colaborar desde aquel primer número —del que formó parte del consejo asesor— en la primavera de 1975 hasta inicios de 1979, cuando enviaba ya sus textos desde Marruecos. Además de artículos de crítica literaria y cinematográfica más extensos, Chirbes se encargaba en *Ozono* de reseñar en la sección «Guía de Libros» las novedades editoriales de la época, principalmente en los apartados dedicados a la narrativa —sobre todo a narrativa universal y novela española—, aunque también encontramos números más esporádicos en los que comenta novedades de poesía, de historia, de música, de cine o de política. Al margen de estas reseñas más breves de las que se ofrece una selección de las más significativas en esta edición, sus aportaciones más extensas en *Ozono* las dedica a artículos de crítica cultural en su mayoría, aunque encontramos también dos artículos de opinión que nos permiten ahondar en los posicionamientos políticos del autor durante aquel periodo histórico, dedicados a las elecciones generales de 1977 y a la práctica periodística de *El País*.

La calidad de las colaboraciones de Rafael Chirbes en *Ozono* le valieron para que Norberto Alcover Ibáñez, que asumía la dirección de *Reseña de literatura, arte y espectáculos* sustituyendo a Antonio Blanch, le propusiera al valenciano participar en la revista en otoño de 1975 como crítico literario. Fundada en 1964, *Reseña* fue una revista cultural mensual llevada por los jesuitas, factor que hizo a nuestro autor plantearse aceptar la propuesta y comenzar a colaborar en el proyecto: «Me lo pensé mucho porque era una revista de los jesuitas y finalmente decidí porque estaba muy bien, era muy respetuosa y no te censuraban ni una palabra. *Reseña* era una apuesta de calidad» [Santamaría Colmenero 2021:69]. Si bien los jesuitas tenían el control sobre la revista, en el periodo de Norberto Alcover Ibáñez como director podemos observar una influencia contracultural en su estética y en sus textos. Así lo constatan, por ejemplo, el diseño de las portadas de esta etapa de la publicación, o las colaboraciones de Rafael Chirbes y de

otras firmas destacadas con las que coincidió la de nuestro autor en el proyecto, como Santos Alonso, Manuel Rodríguez Rivero, Luis Suñén o Salustiano Martín.

Los textos de Rafael Chirbes en *Reseña de literatura, arte y espectáculos* se pueden clasificar en dos grupos: por un lado, escribe artículos-resena sobre diversos libros de los que, habitualmente, se puede encontrar una correspondencia con reseñas breves anteriores o coetáneas que aparecen en la sección «Guía de libros» de la revista *Ozono*; y, por otro lado, se encarga en algunos números de la sección titulada «De puertas adentro», en la que nuestro autor se dedicaba a repasar la actualidad de panorama literario y cultural español del momento, y que encontraba su contrapunto en la sección «De puertas afuera», dedicada al panorama internacional con un habitual énfasis en el ámbito latinoamericano. Las apariciones de Rafael Chirbes en *Reseña* se encuentran ligadas al periodo de dirección de Norberto Alcover Ibáñez: la primera colaboración, firmada junto con Manuel Rodríguez Rivero, la encontramos en el primer número dirigido por Alcover Ibáñez, el número 88 —correspondiente a septiembre/octubre de 1975—, y la última que hemos podido documentar se incluye en el número 106 —de junio de 1977—. A partir del número 116 —septiembre/octubre de 1978—, pasaría a asumir la dirección Cristóbal Sarrias, y se verían agravados los problemas económicos que la revista venía arrastrando desde tiempo atrás, lo que provocará que, a partir de 1979, *Reseña* pase a ser una publicación bimensual y que cambien radicalmente la temática, la estética y la nómina de colaboradores, de la que desaparecen muchos de los nombres que compartieron etapa con nuestro autor.

Rafael Chirbes colabora también con cuatro apariciones en el efímero proyecto de *Saida. Quincenario de información y crítica*, que sobrevive apenas veinte números durante un año natural —de abril de 1977 a mayo de 1978—. Editada por Análisis y Publicaciones y dirigida por Miguel Bayón Pereda, *Saida* fue una publicación con una estética más rupturista y subversiva con una línea editorial «favorable a la revolución socialista en el Estado español» [Del Val 2015:287]. En *Saida*, Chirbes coincide, entre otros, con Ana Puértolas —compañera en el seminario de Carlos Blanco Aguinaga—, que aparece en los créditos de la revista como responsable de la sección de «Cultura/Sociedad» en los primeros números, y con críticos que habían firmado textos en otras publicaciones comentadas previamente,

como Salustiano Martín, o con otros compañeros del seminario mencionado, como Luis María Brox.

La última publicación de la época en la que Rafael Chirbes colaboraría de manera recurrente sería la revista *La Calle*, sucesora en 1978 del proyecto de la extinguida *Triunfo*. De periodicidad quincenal, dirigida por César Alonso de los Ríos y cercana a los círculos del Partido Comunista, *La Calle* tendría también una breve existencia: su primer número data del 28 de marzo de 1978, y el número final, el 201, corresponde al 27 de enero de 1982. Entre la nómina de colaboradores habituales del proyecto, destacan nombres fundamentales de la cultura del momento, como Manuel Vázquez Montalbán, José Agustín Goytisolo, Javier Alfaya, Juan Manuel Bonet o Jorge M. Reverte.

Más puntuales fueron las colaboraciones de Rafael Chirbes que he podido documentar en otras dos revistas fundamentales del periodo abordado: *El Viejo Topo* y *Cuadernos para el Diálogo*. La primera de ellas, fundada en 1976 por Claudi Montañá, Josep Sarret y Miguel Riera y dirigida en esta primera etapa (1976-1982)¹¹ sucesivamente por Francisco Arroyo y por Pep Subirós, «se encontraba a medio camino entre revistas más serias y politizadas como *Triunfo* o *Cuadernos para el Diálogo* y las de la contracultura como *Ajoblanco* y *Ozono*» [Moreno y Cuevas 2020:182]. En ella, Rafael Chirbes colaborará con la reseña «Dejad pasar a los payasos», en la que critica duramente el libro de Alberto Cardín *Detrás por delante* (1978), que califica como falsamente lúdico y pretenciosamente innovador, y del que denuncia el banal tratamiento de una supuesta literatura gay que desnuda como reaccionaria. En *Cuadernos para el Diálogo*¹² (1963-1978), revista en la que se forjó buena parte de la intelectualidad antifranquista desde su fundación en 1963 por Joaquín Ruiz-Giménez, solo he podido documentar una colaboración de Chirbes: la entrevista al poeta Ángel González firmada con Ana Puértolas.

También fue puntual la aparición de su firma en *Revista de Occidente*, publicación cultural y literaria que se recuperó en el año 1980, de tintes más generalistas y menos políticos que muchas de las publicaciones anteriores. Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset, aquel año la publicación reaparece dirigida por la hija del filósofo, Soledad Ortega Spottorno, en una cuarta etapa que llega hasta nuestros días. Rafael Chirbes publica en el segundo número —correspondiente a julio/septiembre de 1980, y en el que

coincide con figuras con las que había compartido espacio anteriormente, como Ana Puértolas, Luis Suñén o Miguel Bayón— un extenso artículo titulado «La moda de Graham Greene» que continúa las directrices de la crítica cultural del autor durante este periodo. En ese texto, el futuro novelista realiza una defensa de la narrativa del escritor inglés oponiéndose a las que hasta entonces habían sido las lecturas principales —erróneas e interesadas según nuestro autor— que se habían realizado de su obra; es decir, la interpretación desde el prisma católico y desde la óptica de la literatura por la literatura o la «pura narración», en palabras del propio Chirbes.

Si se observan, en cualquier caso, las trayectorias de este conjunto de revistas, se puede encontrar un denominador común: sus existencias fueron a la vez agitadas y efímeras, en consonancia con el panorama político que dominó los círculos culturales antifranquistas durante este breve periodo, y ninguna de ellas sobrevivió, al menos en una misma etapa, más allá de la Transición. Fruto de la asimilación de la contracultura occidental —de la herencia, por ejemplo, de la oposición juvenil anglosajona y de los ecos de las revoluciones del sesentayoch—, quien se asome a estas publicaciones observará cómo queda patente en ellas la unión en la época de militancia política y militancia cultural.

Fue el teórico Theodore Roszak quien acuñó el término «contracultura» en su clásico ensayo *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, publicado originalmente en 1969. Allí, definía esa «contracultura» que rápidamente se asimiló desde la juventud opositora al régimen en España en los siguientes términos:

Entendemos por tal una cultura tan radicalmente desafiliada o desafecta a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara [Roszak 1970:57].

La puesta en marcha de estas revistas se concebía así desde una voluntad rupturista y con un afán de «impugnación de los discursos dominantes precedentes» [Costa 2018:16]¹³ que define a los movimientos contraculturales, factores que, en el caso español, adquieren por supuesto un marcado cariz antifranquista.

La proliferación de este tipo de publicaciones durante el periodo de la Transición responde asimismo a la fiebre cultural de la época, cuando domina en estos círculos la idea de que la adquisición cultural era una de las herramientas ciudadanas fundamentales para la construcción de la nueva sociedad que estaba por llegar. Unidos a la desarticulación de la mayoría de estas publicaciones, el desarrollo de los acontecimientos políticos según avance la Transición y los sucesivos fracasos de las utopías políticas de izquierda durante la década contrarrevolucionaria de los ochenta dejarán un desencanto que en las novelas de Chirbes reaparece constantemente a través de sus personajes desde el componente generacional de su narrativa. En su proyecto novelístico, además, nuestro autor incluirá numerosas referencias culturales que buscarán realizar una crítica de la cultura como herramienta de dominación hecha desde el propio ámbito cultural, y en la que podemos señalar, con Juan Manuel Ruiz Casado, que subyace un profundo desengaño generado por el fracaso de los proyectos políticos y culturales que perseguían en última instancia estas publicaciones y su acercamiento a la esfera cultural. Así, los personajes derrotados de Rafael Chirbes se preguntarán una y otra vez de qué ha servido la voracidad cultural que guio sus proyectos políticos de transformación y dominó sus años de formación: «¿Para qué hemos leído tanto? ¿En nombre de qué hemos gastado la vida entre libros y nombres de pintores, entre palabras y títulos de películas? ¿Para qué nos ha servido este equipaje cultural? ¿A qué nos obligaba y a qué nos daba derecho? ¿Dónde hemos llegado y qué nos han dejado hacer con él?» [Ruiz Casado 2015:204].

3. Defensa de la tradición realista en un contexto de metamorfosis cultural

Repasados ya el contexto biográfico del periodo formativo de Rafael Chirbes dentro de su trayectoria y la historia de sus colaboraciones en algunas de las revistas culturales y políticas más destacadas de la Transición, pasaremos a abordar ahora algunos de los motivos recurrentes dentro del corpus de textos dispersos que recuperamos en esta edición, con el fin de contextualizarlos histórica y culturalmente, así como de relacionarlos con el resto de la producción del autor y con las ideas estéticas

y políticas que cimentaron su proyecto narrativo. Uno de los *leitmotifs* dominantes en el conjunto de la edición supone también una de las aristas centrales de su posterior obra narrativa y ensayística. Me refiero a la defensa a ultranza de la tradición literaria realista, en la que nuestro autor buscó insertarse junto a nombres y obras fundamentales de la novelística española, con referentes como obras clásicas de la talla del *Lazarillo*, *La Celestina* o el *Quijote* y modelos autoriales como Benito Pérez Galdós o Max Aub.

Si bien las sucesivas apologías de la tradición realista suponen un motivo fundamental dentro de la ensayística chirbesca, las referencias recurrentes a este conflicto en los textos aquí recopilados deben contextualizarse históricamente. En el periodo de la Transición en el que se enmarcan estos textos se estaba produciendo en el panorama nacional una drástica metamorfosis cultural. A grandes rasgos, entre la segunda mitad de los años setenta y los primeros años de la década de los ochenta se pasa, en esa dirección, desde una cultura revolucionaria y comprometida ligada al antifranquismo y a los proyectos políticos emancipadores hacia una cultura vertical, aproblemática y desactivadora de conflictos. Ese proceso de transformación de la concepción de la cultura dentro del propio ámbito cultural culminará con la implantación de lo que, utilizando el conocido término que acuña Guillem Martínez, se conoce como «CT» o «Cultura de la Transición», que desplazaría a la anterior «Cultura “en” la Transición» (CnT), noción de Germán Labrador en oposición a la «CT» que el crítico define como «la [cultura] de los 70 conformada en la ruptura con la cultura autoritaria franquista» [Martínez y Echevarría 2020] en la que se podría enmarcar la producción de muchas de las revistas en las que Chirbes participa.

A partir de los primeros años de la década de los ochenta, culminada la transformación, el paradigma cultural hegemónico es radicalmente diferente al que encontramos como mayoritario en la década anterior, como resume también Guillem Martínez: «La cultura, sea lo que sea, consiste en su desactivación, es decir, en crear estabilidad política y cohesión social. Trabaja, en fin, para el Estado, el único gestor de la estabilidad y de la desestabilidad» [2012:15-16]. El propio Rafael Chirbes, en esta misma línea, recordaba en una entrevista el profundo malestar que le produjo el

desenlace de esa radical metamorfosis del panorama cultural y social tras su vuelta a España desde Marruecos a comienzos de la década de los ochenta: «Había dejado a mis amigos con la velita cantando *La estaca* de Lluís Llach y cuando volví estaban metidos en la Movida cantando lo de mi chica en el hipermercado y el hombre lobo en París. Yo no entendía nada porque no había vivido el proceso. Me vi como un marciano. Era la vertiente cultural del “¡Enriqueceos!”» [Chirbes 2012].

En el ámbito literario, la implantación de esta nueva concepción cultural mayoritaria desplaza las obras consideradas como «problemáticas» hacia los márgenes, e impone como mayoritarias ficciones triviales, privadas, metaliterarias y, en definitiva, «aproblemáticas» desde el punto de vista social e histórico. Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, desarrollaba el fenómeno en su libro *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*: «Lo literariamente correcto en los años setenta y buena parte de los ochenta fue lo culterano y lo ensimismado, prohibida por implícito decreto una literatura que tratara de forcejear con la realidad y utilizarse a sí misma como propuesta de conocimiento y proyecto» [1998:84].

Años más tarde, en su ensayo «Psicofonías (Legitimidad y narrativa)» [2002:145-160], Chirbes reflexiona sobre el divorcio entre los conceptos de historia y literatura que se extendió durante la década de los setenta con la imposición de la tesis de que «a medida que “lo político” penetraba en una novela, se esfumaba “la literatura”» [2002:152]. El intento de disociación entre novela y voluntad pública, entre historia y estética, buscará establecer una ruptura entre ese nuevo modelo de novela y la tradición realista moderna española, tildada entonces despectivamente, como escribe Rafael Chirbes en uno de sus textos, de «viejo realismo garbancero». Fundamental me parece, frente a este ideario, el texto «Elogio del realismo», firmado por nuestro autor junto a Miguel Bayón —director de la revista *Saida*—, en el que se realiza una defensa de esa tradición que se buscaba entonces desplazar con el fin de establecer una literatura de corte aideológico y entendida como un simple juego, proclamando, por ejemplo, que «la literatura era un sacerdocio orgiástico y un ejercicio lúdico». Rafael Chirbes y Miguel Bayón, por el contrario, se oponen a la nueva poética narrativa y defienden en ese texto la evidencia de que «la literatura forma parte de lo histórico, y se nutre al tiempo de las corrientes formales procedentes y de los avatares sociales y políticos de su época».

Desde esta perspectiva, el lector comprenderá mejor las sucesivas apologías que realiza Rafael Chirbes en sus textos de la tradición realista, así como buena parte de los comentarios más críticos a colación de textos que, entiende nuestro autor, propugnan esa visión literaria que se extenderá y se hará dominante a partir de la década de los ochenta. Con este marco contextual se pueden entender las censuras más ácidas que lleva a cabo Chirbes en sus reseñas o comentarios, como, por ejemplo, la ya mencionada crítica al libro de Alberto Cardín *Detrás por delante* (1978) o la de la novela *En el estado* (1977), de Juan Benet, que fue uno de los autores más destacados de la nueva narrativa hegemónica según Carlos Blanco Aguinaga, quien a finales del siglo xx aborda el panorama novelístico de la España democrática en su artículo «Narrativa democrática contra la historia» y menciona a Juan Benet, junto a Eduardo Mendoza, como las dos grandes figuras de esa nueva corriente mayoritaria:

Juan Benet a nivel de prestigio y Eduardo Mendoza a nivel de éxito de ventas han sido la gran artillería que, en la narrativa, ha contribuido eficazmente a desbrozar el terreno que, fertilizado por el desencanto, el pasotismo y el desenfreno consumista [...] ha propiciado la actual floración del subjetivismo individualista que caracteriza la que, seguramente, es la tendencia hegemónica de la narrativa española actual [1995:263].

Un año después de que viera la luz su primera novela, Chirbes publicará el relato «Temporada baja» en el número 98-99 de *Revista de Occidente*. A modo de introducción, añadirá entonces unas líneas en las que el por entonces narrador novel desgranaba su poética literaria y en las que reitera una vez más su posición frente a aquella corriente narrativa que imponía una visión elitista de la literatura y de los propios autores, y que para ese momento —finales de los ochenta— era ya hegemónica en el panorama nacional:

En los años setenta hizo furor una teoría romántica, según la cual el escritor era un ser compulsivo, víctima de una pasión incontrolable. Producía cosas que se llamaban textos, empujado por algún misterioso demonio, y su obra —esos textos— tenía la belleza de lo inaprensible. En el misterio estaba su virtud. Era el modo de negar que escritor y lector participan en un acto reflejo de razón, de voluntad de entendimiento del mundo, y que están uno y otro anclados en la historia. [...]

Los neorrománticos del divertimento liberal solo pueden ejercer su fascinación mediante violencia. La ejercen imponiéndole al lector la moda de una lectura que no exija totalidad ni función moral. Y cuando el lector pide la «necesidad» de una obra, le proponen nuevas modas, en las que hay formas de lectura que no debe ejercer y espacios en los que no debe penetrar. La teoría

de la trivialidad pasa por el control y mutilación del lector. Son cómplices los medios de comunicación. Sin ellos, no existirían los neorrománticos, porque no se sostienen en sus textos, sino en la programación del código que previamente recibe el lector.

Digamos que me gustaría escribir al margen de esta tendencia y que me gustaría encomendarme a gentes que, en la literatura universal, y también aquí, se han planteado la búsqueda de una obra necesaria y en ese sentido ética [Chirbes 1989:83-84].

Esa «búsqueda de una obra necesaria y ética» es la que encuentra y valora Chirbes en muchas de las producciones artísticas que comenta y reseña positivamente. Desde los escritores propios de la tradición realista española o del exilio republicano —como Benito Pérez Galdós, Luis Cernuda, Max Aub o Arturo Barea—, pasando por la generación norteamericana de entreguerras —John Dos Passos o Sinclair Lewis—, los intelectuales italianos antifascistas —Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini o Leonardo Sciascia—, los narradores latinoamericanos —Alejo Carpentier o Augusto Roa Bastos— o, finalmente, por los autores contemporáneos españoles que en ese momento admira —Juan y Luis Goytisolo, Juan Marsé o Carmen Martín Gaité—, en las obras culturales que nuestro autor alaba hallamos el denominador común de subrayar en ellas Chirbes un compromiso a la vez estético y ético que irá en consonancia con la futura producción del novelista.

4. Transición política y desencanto

Frente a este panorama cultural, los textos dispersos reunidos aquí demuestran cómo nuestro autor, desde este momento inicial en su trayectoria, fue también plenamente consciente de que la pugna entre las dos concepciones culturales antagónicas desgranadas más arriba tendría un correlato político: «Aquel joven que yo era había empezado a darse cuenta de que, como en otras épocas de la historia [...], las ideas políticas buscaban sus aliados en las escuelas artísticas» [2002:154-155].

De manera paralela a la transformación cultural acaeció también, en la misma dirección, la transformación social y política con la que culminaría el proceso de Transición democrática, que aparece como otro motivo destacado en este corpus de textos del autor, anticipando asimismo otro de los temas fundamentales de sus planteamientos éticos y de su proyecto

literario: la denuncia de «esa larga traición llamada transición» [Chirbes 2002:119]. El propio novelista explicaba así años más tarde la similitud entre la imposición de ese nuevo panorama cultural y de las transformaciones políticas acaecidas durante aquel periodo:

durante la década de los setenta, hubo en España un activo grupo que declaró obsoleta la literatura con tema, el realismo: expulsó a la novela de la calle, mirando el género con la altivez intelectual de quien cree saber de sobra todo cuanto no le concierne, o ridiculizando las pretensiones de la novela de participar en el perpetuo debate para construir otros imaginarios, otras sensibilidades. Se la envió al salón de lo específicamente literario, a emprender una fantasmagórica revolución sintáctica [...]. En un movimiento paralelo, con idéntico afán de vuelta a la normalidad, durante la transición se fue enviando a espacios virtuales también a sindicatos, movimientos sociales y partidos políticos, para quienes se decretó igualmente normalizada la realidad a la muerte del dictador [2002:159-160].

La temprana censura del sistema político que estaba naciendo de la Transición que se puede constatar en los textos aquí recopilados se desarrollará a lo largo de las décadas como una de las constantes en la obra narrativa y ensayística de Rafael Chirbes. De manera coetánea al proceso de transición desde una sociedad dictatorial hacia una monarquía parlamentaria, observamos numerosas referencias críticas y queda patente el desengaño de nuestro autor con el desarrollo de esa transformación social, que se va haciendo más explícito y agravado a medida que se suceden los años y los acontecimientos dentro del breve periodo de algo más de un lustro que se documenta en los textos reunidos en esta edición.

Si bien podemos constatar diversas críticas al proceso de la Transición, a la pervivencia de elementos en la realidad española de lo que se conocería más tarde como «franquismo sociológico» o a fenómenos propios del régimen que estaban dando sus últimos coletazos como la censura, el desencanto y la impugnación de la Transición aparecen especialmente abordados de manera más explícita en dos artículos publicados en *Ozono*: «Tomar una papeleta al azar con amargura» y «*El País*. La discreta tendenciosidad del centro», escritos respectivamente para los dossieres dedicados a las elecciones de junio de 1977 y a «El poder de la prensa» en la democracia naciente.

En el primero de ellos, en vísperas de las primeras elecciones democráticas posfranquistas —las celebradas el 15 de junio de 1977—, Rafael Chirbes dejará patente su desacuerdo con un sistema político que

considera ilegítimo y del que desnuda sus dobleces. En esa línea, nuestro autor, que declara haberse llegado a plantear una abstención que finalmente desestima porque solo favorecería al sistema, en consonancia con el título animará irónicamente a los lectores a votar a cualquiera de los partidos de izquierda al azar. No obstante, Chirbes denuncia que las urnas suponen un ejercicio legitimador del nuevo sistema político, así como de una ley electoral basada en el sistema D'Hont que considera injusta e ilegítima, y que, defiende el autor, supone un engaño para mantener el dominio de los poderes fácticos y el *statu quo* de las élites franquistas en aquel tránsito hacia la democracia. Observamos, por tanto, cómo este primer Chirbes desarticula y censura el proceso de la Transición de manera contemporánea a los pactos que se estaban fraguando y que tomaban forma en aquellos comicios:

Cuando agoniza el carisma de la porra amanece el día del consenso. Quienes tienen el poder necesitan ese día, como el aire, borrar sus orígenes: los orígenes del poder siempre son turbios y dejan un olor pegajoso.

Para mantener su dominio inician un «doy para que me des», intentando perder en este cambio lo menos posible. Ofrecen dejar dormir la verdad a cambio de que la inmensa mayoría aceptemos como universales y eternas las reglas de un juego que acaban de inventarse.

Es la hora del «vamos a ver cuántas se tragan».

Aquellas elecciones, denuncia Chirbes entonces, se realizan todavía en el marco de unas estructuras sociales heredadas de la sociedad franquista. Con su participación, «los partidos obreros y de izquierdas se aprestaban a participar» en esa ceremonia legitimadora («aceptando tribunales legitimadores, tribunales que —no hace tanto tiempo— condenaban a cárcel y más cárcel a cuantos luchaban por la democracia») que supondría el inicio de los pactos de la Transición, que, como escribiría años más tarde en su ensayo «Madrid, 1938», fueron «la aplicación de una nueva estrategia en esa guerra de dominio de los menos sobre los más» [2002:108]. Esta perspectiva de clase, presente también ya en muchos de sus escritos, quedaba patente en su denuncia contemporánea de aquellos primeros comicios democráticos: «Aceptan extraños árbitros celestiales, [...] como si la historia no nos hubiera enseñado que, en la vida, nadie es árbitro, sino parte interesada [...]. Nadie, repito, absolutamente nadie, mariposea, vuela u otea por encima de las clases en pugna».

Si con este artículo Rafael Chirbes denunciaba la ilegitimidad del sistema político naciente, en su texto dedicado a *El País* decide ahondar en las relaciones entre medios de comunicación y poder durante la Transición como manera de revelar las estrategias culturales que operaban entonces con la finalidad de imponer una narración hegemónica y de desactivar las voces críticas con ese proceso. El periódico *El País*, que inicia su andadura el 4 de mayo de 1976, fue sin lugar a duda el órgano de información de referencia durante aquel periodo, cuando se convirtió en «una suerte de “intelectual colectivo”» [Mainer y Juliá 2000:212]. Aunque en los primeros momentos de la publicación Chirbes llegará a tildarlo de «periódico excelente» en una de las entradas de «De puertas adentro» —en la que, no obstante, ya vislumbraba nuestro autor la falta de independencia crítica en la sección de cultura—, en el artículo publicado en noviembre de 1977 su opinión ya es radicalmente diferente y confirma los atisbos que había anticipado un año antes.

Desde la adquirida posición privilegiada dentro de la prensa española del momento, Chirbes desgrana y ridiculiza cómo desde *El País* se defiende una voluntad centrista que forma parte del nuevo sistema social —junto a los Pactos de la Moncloa y al restablecimiento de la monarquía—, y que nuestro autor denuncia como reaccionaria y elitista:

En sus editoriales, el lector imagina que debe estar muy clara la solución a todo: tal es el tono, tal el ademán del anónimo autor. La busca en vano. Las claves están allí para que las lean ellos: los inteligentes (políticos y supremas potestades). Luego, benévola y apetitosa zanahoria, nos (les) deja hacer y equivocarnos (se). Vieja y teológica polémica entre libertad y predestinación. Con frecuencia, pienso que se nos mira —como un sonriente padre miraría a sus hijuelos— zascandilear, a civiles y políticos, en negociejos y negociados, en chabolillas y sedes. Albañiles y diputados, chicos de base y aparatistas vagamos, entre borrachos y atónitos, a través de sus líneas, como surcando los días de un mundo, previamente contados y narrados por un dios, bondadoso y severo, de blanca guedeja y homérica barba.

Ajeno a tanta y tan mezquina pelea de corral (político, se entiende) alguien en el país (ahora con minúscula) piensa por todos nuestros políticos. Esto, sin duda, va viento en popa: uniendo a los partidos, el Pacto de la Moncloa; por encima, el Mayúsculo Innombrable; y más arriba, en la nevada cumbre, *El País*, rozando la síntesis hegeliana o la unidad de destino en lo universal, que diría Carlos Marx.

En su artículo, Chirbes desmonta las tesis que se defienden desde el periódico de referencia de la intelectualidad supuestamente progresista del periodo —«nuevos significantes, viejos significados», escribe en esa

dirección—, a la vez que asume su condición de subversivo en un contexto en el que se ha asentado la defensa de la «estabilidad», del equilibrio del nuevo sistema por encima de alternativas políticas más coherentes con los anhelos utópicos anteriores o de visiones críticas —«por encima de opciones políticas, importa el equilibrio», añadirá en la misma línea Chirbes—. Esta apología de la «estabilidad» defendida desde los círculos del relato oficial encontraba su razón de ser en la antítesis establecida entonces entre los términos «estabilizar» y «desestabilizar», como explicaba Gregorio Morán en uno de los libros críticos pioneros con el proceso, *El precio de la transición*, publicado originalmente en 1991:

Como la sensación de inestabilidad iba a ser una constante durante la Transición, la «verdad responsable» se convirtió en la única manera de afrontar lo ocurrido. [...] Cualquier intento de explicar la evolución que había llevado a una personalidad o institución o movimiento cultural desde el fascismo más intransigente hacia el liberalismo más integrador, no podía considerarse más que como una maniobra desestabilizadora [Morán 2015:123].

En sus textos —y particularmente en estos dos artículos—, Rafael Chirbes se opondrá a esa mayoritaria visión estabilizadora que buscaba imponer la desmemoria, disociar la memoria histórica y la experiencia política de aquel presente, y difuminar cómo se había realizado el tránsito desde la dictadura a la democracia: «A veces pienso que esto de estabilizar significa centrar, pero me lo callo por si acaso». Si, como defendió también Gregorio Morán, detrás del establecimiento de la oposición «estabilizar/desestabilizar» se encontraba la defensa de esa «verdad responsable» y la tesis de que «la verdad había dejado de ser revolucionaria, para ser algo tan equívoco como “desestabilizadora”», Chirbes no dudará en asumir sin reservas su condición de «desestabilizador». Si, como hace nuestro autor en muchos de sus textos, disenter del triunfalista «relato fundador» [Rancière 2019:46][14](#) de la Transición española que se estaba imponiendo entonces significaba «desestabilizar», Chirbes no titubea en oponerse frontalmente a esas tesis reformulando la conocida sentencia atribuida a Mariano José de Larra que dará título a nuestra edición: «Escribo con el terror colgado de los dedos, porque escribir en España, hoy, es asentir o desestabilizar. Si la palabra no es moderada, no es serena, no es imparcial, es —dicen— desestabilizadora. Y mi palabra no quiere ser ni moderada, ni serena, ni imparcial».

En suma, los textos aquí recopilados nos permiten constatar cómo, desde un primer momento, Chirbes se posiciona en contra de los pilares que servirán para construir el relato oficial legitimador de la Transición. En este corpus se documenta el desencanto de nuestro autor con la situación política española y con el consenso ante el que es imposible disentir si no se quiere caer en el estigma de la desestabilización. Los posicionamientos políticos que toma Chirbes en la época serán así el pilar para el tratamiento crítico que sobre la Transición dominará en su proyecto narrativo, en el que el proceso político de tránsito desde el régimen franquista hacia la democracia aparece como «meta utópica generacional que señaló el derrumbe de unos efímeros ideales revolucionarios, como vivencia personal decepcionante y como tiempo propio para reacomodaciones ideológicas y medros sociales» [Calvo Carilla 2013:124] que permanecerá como el germen de la degradación social y moral que se observa en sus últimas novelas.

5. Cultura, capital y sociedad de consumo

En estrecha relación con los dos motivos anteriores, la visión crítica que expone Rafael Chirbes acerca de la introducción de la visión y los esquemas consumistas al ámbito cultural supone otro de los grandes temas recurrentes en los textos reunidos en este volumen. Unida a la extensión de la sociedad de consumo a los ámbitos literario y cinematográfico, nuestro autor se muestra también especialmente en desacuerdo con las relaciones entre cultura y poder —ya sea este último poder político o económico—, anticipando el que será otro de los grandes temas de su posterior trayectoria: la férrea defensa de su independencia como escritor y su rechazo hacia las prácticas de los creadores que frecuentan círculos de poder. Lo constata así, por ejemplo, un texto poco conocido de Rafael Chirbes: el discurso que el novelista preparó tras recibir el Premio Nacional de Narrativa por *En la orilla* (2013), dirigido al por entonces ministro de Educación, Cultura y Deporte José Ignacio Wert, y que el autor no pudo leer en público, como se refleja en el título, *Un parlamento que no pronuncié*. En relación con su búsqueda de autonomía como creador y su rechazo hacia las relaciones entre cultura y poder, exponía allí Chirbes:

cuantos me conocen saben que siempre he huido del contacto con el poder en cualquiera de sus manifestaciones. Toda mi vida he pensado que un discreto apartamiento beneficia la independencia de mis libros. Por suerte, un escritor puede ejercer su tarea sin tener que ponerse al servicio de nadie: para dar a luz una novela, incluso una gran novela, no se necesita más que la punta del lápiz, una resma de hojas de papel y un tablón en que apoyarse. Con ese instrumental, un buen escritor puede poner en pie un ejército de varios miles de soldados en un solo renglón. Puede poner un país entero en un libro. [...]

En realidad, mi opinión es que, para un novelista, resulta más peligroso el poder que te halaga y te favorece que el que te ignora o te persigue [Chirbes 2022b:20].

En el conjunto de artículos, críticas, reseñas y entrevistas que se reúnen en esta edición, Rafael Chirbes muestra cómo esta visión estaba ya presente en su periodo formativo y cómo la introducción de los hábitos consumistas es coetánea a buena parte de sus primeras colaboraciones periodísticas y culturales. En muchos de los textos, se critica así la aplicación de los criterios de mercado al mundo cultural, a las obras literarias y cinematográficas que se analizan. Esto supone, además, dejar atrás la concepción de la cultura que había adquirido buena parte de su generación durante sus años formativos, cuando se defendía la unión radical entre «política y cultura, memoria y democracia, vida y literatura» [Labrador 2017:24]. Así, se deja atrás uno de los paradigmas centrales del pensamiento sesentayochista y de la visión contracultural: esta conjunción de cultura y vida; es decir, la interpretación de que la esfera cultural suponía un importante jalón a la hora de construir las nuevas formas de vida y de organización social entonces anheladas, que pasaban por esa unión de imaginación y realidad cotidiana.

Lo explicita así Chirbes, por ejemplo, en «De verano y libros», donde, desde una prosa afilada e irónica, critica la suerte de prostitución a la que se somete durante el verano de 1977 a muchos títulos literarios que se suponían obras de referencia para el proyecto sesentayochista, y que ven entonces diluirse su potencialidad política y social en una lectura guiada desde los paradigmas consumistas que se empezaban a aplicar al ámbito cultural:

Porque los tiempos están cambiando. Empezaron a cambiar cuando lo de las memorias de Neruda y siguen empeñados en seguir. ¿Y si no fueran capaces de detener al público antes del punto en el que busca mezclar la cultura con la vida? Porque hoy son *best sellers*, y agotan ediciones, y no será raro verlos reflejados en las protectoras gafas de sol, títulos como *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé (Seix Barral), *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea (Ed. Turner), las *Poesías completas*,

de Kavafis (Hiperión), o la *Obra poética completa*, de Miguel Hernández. Los han convertido en *best sellers* quienes se dejaron la venda junto al tarro de Nivea: la primera de las mil trescientas veintidós vendas. Tanto cambian las cosas que no sería raro, incluso, encontrar olvidados al amanecer, entre latas, papeles y plásticos (estos últimos de todo tipo, si la autoridad lo permite), húmedos de sal y brisa, melancólicos, algunos ejemplares de la Editorial Lumen, firmados por la Woolf, o por el propio James Joyce. España y yo somos así, señora.

Como muestra la cita anterior, la conversión del libro en mercancía en el ámbito literario, su entendimiento como un objeto de consumo más, supone asimismo la introducción en el panorama nacional desde el ámbito anglosajón de la realidad de los *best sellers*. Estos volúmenes contruidos según patrones muy definidos se tornan entonces en «el producto literario de la sociedad de consumo», según escribe nuestro autor junto a Manuel Rodríguez Rivero en el análisis realizado en su texto «¿Qué libro ayuda a triunfar? (La política de las traducciones en España)».

Junto a los esquemas de los *best sellers*, la lógica consumista aplicada al medio literario conlleva también una producción masiva desde las editoriales, lo que, según nuestro autor, produce lecturas precipitadas y lógicas propias de un consumo efímero y superficial, que provocan un rápido envejecimiento de las obras e implica una necesidad de renovación constante. La inmediatez en la que desembocan estos patrones impide llevar a cabo una cierta asimilación en profundidad de las obras literarias, lo que las priva de ser objeto de cierta reflexión crítica y las condena al ámbito de lo privado. Estos nuevos paradigmas consumistas acaban convirtiendo, por tanto, «a los creadores en vedetes, a productores y editores en tratantes, y las obras editoriales y cinematográficas en productos de mercado en vez de en fuentes de conocimiento, reflexión y deleite» [Llamas Martínez 2021:221-222],¹⁵ acabando así con la que debía ser la verdadera voluntad de conocimiento que nuestro autor reivindicaba para las obras culturales, tanto desde el punto de vista del creador como del lector o espectador, como subrayará décadas después en su ensayo «La novela en la mesilla de noche»: «La verdadera obra de arte es como cuando vas al oculista. Te somete a un tratamiento siempre incómodo, pero, cuando acaba el tratamiento, ves las cosas con una claridad luminosa. [...] cada nuevo artista nos regala una nueva mirada. Nos abre un mundo que no existía antes». Rafael Chirbes sigue con la denuncia y escribe cómo, en consonancia con lo que ya vislumbra en muchos de los textos de esta

edición, décadas más tarde las novelas ya no forman parte de la discusión pública, han perdido su función civil y se han convertido en «un asunto de estricta vida privada». Ante esa concepción de la literatura, el escritor, denuncia Chirbes, queda aislado y fracasa en su intento de ser cronista, testigo de su tiempo histórico: «El novelista no es ya el que ayuda a construir la narración, a buscar el sentido colectivo, ni el sacerdote laico que escenifica los ritos de la tribu, sino el que expresa los dolores de un estadio anterior al pacto. Captura las palabras de la tribu y las lleva a su guarida. Es el retorno del sombrío animal humano y su fisiología»; las citas entrecomilladas se encuentran, por este orden, en Chirbes [2010:207, 206 y 209].

Con el establecimiento de los valores consumistas en el ámbito cultural, la consideración social del artista, del escritor, sufre también un giro radical con el que Chirbes se muestra especialmente crítico. Dentro de esa lógica, el creador ya no es el intelectual comprometido social y políticamente, sino que se convierte en una figura inmersa en un marco comercial regido por las leyes del mercado en el que el éxito pasa a ser el valor fundamental que determina la valía de sus producciones artísticas. La idea la desarrolla Germán Labrador en *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*:

El «éxito» es la dimensión clave del nuevo orden cultural donde el artista se ha convertido en un «profesional», un trabajador más de la sociedad capitalista. Su reconocimiento se rige por las leyes de la oferta y la demanda. Y, a diferencia del bohemio, en los años ochenta, el prestigio del artista se mide por su caché. «Ser famoso» es la consecuencia lógica de la calidad de su trabajo [Labrador 2017:576].

En la introducción de las lógicas de la sociedad de consumo en el ámbito editorial, Chirbes denuncia también de forma reiterada los vergonzantes pactos que observa entre capital y cultura, entre los intereses económico-políticos y los creadores e intelectuales. En esa línea, son llamativas las sucesivas diatribas de nuestro autor en contra de José Manuel Lara Bosch, presidente del Grupo Planeta, que se encuentran en sus textos del periodo abordado. Para Chirbes, «el inevitable señor Lara» personifica a la perfección cómo desde los círculos de poder se busca asentar los códigos consumistas en el marco cultural. El editor de Planeta es para nuestro autor uno de los representantes del capital económico y político que persigue

hacerse con el capital cultural de los autores con los que busca pactar, en ese vergonzante matrimonio que supone un grave fracaso para estos últimos y, en última instancia, para el debate cultural en su conjunto: «El problema es viejo: nació cuando se casaron, en yo no sé qué iglesia, la cultura y las pesetas. Matrimonio que — pese a la crisis de la pareja — sigue, al parecer, viento en popa», escribía entonces Rafael Chirbes.

Los pactos entre autores y representantes de la élite económica y política se enmarcan también contextualmente en aquel «maldito tiempo de los camaleones», en paralelo a los pactos políticos. Paradigmática es en este sentido la reseña que realiza Chirbes sobre *Historia de Elio* (1976), novela escrita por Ramón Tamames y publicada por José Manuel Lara en Planeta. Desde la óptica de Chirbes, el libro de Tamames carece de valor literario y es simplemente una mercancía fruto del pacto entre escritor y editor, en pos de un beneficio económico que a nuestro autor le parece sonrojante y que denuncia como «un negocio sucio»: «Para el señor Lara, como para Tamames, la letra — y el tiempo — son convertibles en oro».

En esta misma dirección, es también significativo el contraste entre las lecturas que Chirbes realiza de dos novelas de Jorge Semprún: por un lado, el artículo-reseña laudatorio dedicado a la aparición en España de *El largo viaje* en 1976; y, por otro lado, la crítica visión que se realiza de la entrega al otrora exiliado del Premio Planeta de 1977 por su *Autobiografía de Federico Sánchez*, lo que, en opinión de Chirbes, supone un reflejo más de los vergonzantes acuerdos que se llevan a cabo en el contexto de la Transición y que suponen una arista más de las metamorfosis que nuestro autor denuncia en «La princesa y el cocinero bailaron juntos. Democracia en el Planeta»:

Érase una vez en que Semprún era un militante clandestino e iba de miedo y noche en noche y miedo. Érase una vez en que el señor Lara se codeaba con la buena sociedad franquista. Era un tiempo en el que la cultura española se hacía a pesar y en contra de editoriales como Planeta. Era un tiempo en que Semprún trabajaba por elaborar parte de esa cultura. Érase un tendero. Era un militante. [...]

Jamás, jamás pudo soñar, aquel Lara-cortada del libro, que podría llegar tan lejos en su poder, que su plumaje de salón podría teñirse en gotas de un libro de Semprún. Hoy luce con orgullo, en el extremo de sus alas, un rojizo destello que se llena de ganas de llorar. A Semprún lo conozco, solamente, a través de sus libros (espléndidos). Y no deja de dolerme verlo derrotado, en cuclillas, repasando sonriente las uñas del enemigo vencedor. Porque Semprún y el Planeta no se han unido en terreno de nadie: don dinero une, siempre, en el terreno de ellos; es decir, derrota.

No es esta la única censura que observamos del Premio Planeta, que aparece en este conjunto de textos chirbescos como uno de los galardones que sirve para obsequiar obras pobres en su calidad literaria que funcionan como modelos de la transformación cultural en marcha y de la visión consumista de la literatura. Así lo constatamos con los comentarios críticos hacia las festivas ceremonias del Planeta y hacia algunas de las novelas que obtienen el galardón durante ese periodo: *La gangrena* (1975), de Mercedes Salisachs, *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, o la ya mencionada *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), de Jorge Semprún. Si uno acude, no obstante, a la lista de ganadores del Premio Planeta, es curioso constatar que en las ediciones de 1978 y 1979 lo obtuvieran obras de dos autores cuya novelística Rafael Chirbes reivindicó: Juan Marsé, por *La muchacha de las bragas de oro*, y Manuel Vázquez Montalbán, que vio premiada su obra *Los mares del sur*.

En cualquier caso, la figura de José Manuel Lara recorre diversos de los textos que aquí se reúnen y aparece como el representante de las desastrosas consecuencias que para Chirbes tiene la imposición de los esquemas de mercado al ámbito cultural. Relacionados con este mismo motivo dominante, observamos también otros subtemas recurrentes a los que alude nuestro autor, como las críticas a ciertas políticas editoriales, la denuncia del aumento de los precios de los productos culturales o el oportunismo con el que en ese contexto se imponen modas literarias o se publican obras antes prohibidas de las que ahora se ofrece una lectura ligera y desideologizada, como observamos, por ejemplo, en «Lorca y Hernández: La hora de la verdad».

6. Un corpus histórico y personal

En suma, en el conjunto de artículos, críticas, reseñas y entrevistas que conforman este libro, Rafael Chirbes aborda un corpus de obras literarias y cinematográficas que es a la vez histórico y personal. Por un lado, las referencias que tratan los textos chirbescos nos permiten, desde un punto de vista de la historia cultural, acercarnos a la recepción contemporánea de algunas de las obras más importantes del periodo acotado y recuperar

textos, autores, hechos históricos e ideas de aquella época. Por otro lado, en la nómina de creadores y obras a los que nuestro autor se aproxima encontramos algunas referencias que serán recurrentes como figuras y modelos de admiración a lo largo de su trayectoria, como pueden serlo, por citar solamente algunos nombres, la obra de Benito Pérez Galdós, de Max Aub, *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, o *Imán* de Ramón J. Sender.

Se da también el caso contrario: existen autores y obras que aparecen de manera recurrente en estos textos y que, con el paso del tiempo, obtendrían un tratamiento diferente por parte del autor. Significativa es, en esta línea, la importancia de la figura de Juan Goytisolo en el corpus que recuperamos, a través sobre todo de su trilogía novelesca protagonizada por Álvaro Mendiola. Con el paso de los años, Rafael Chirbes se fue alejando de la lectura inicial que realizó de la obra de Goytisolo, fruto de un desengaño hacia el mecanismo crítico de su obra agravado asimismo por desavenencias personales y por la lectura que el último hizo de la primera novela de Chirbes, *Mimoun*.¹⁶ Sobre su alejamiento de la obra de Goytisolo comentaba, por ejemplo, el valenciano:

Yo fui muy goytisoliano hasta *Reivindicación del conde don Julián* (1970), que es una novela que me gustó mucho. Pero tengo que agradecerle a Carlos Blanco Aguinaga que me enseñara a leer con estilete a Goytisolo, porque yo era muy esteticista leyendo y solo me fijaba en lo que me gustaba o me conmovía. En una segunda lectura de la novela le descubres la trampa; hace la trampa de mezclarlo todo. Para Goytisolo, al final, son lo mismo Machado y José Antonio. Al final el enemigo es la lengua castellana, la use quien la use. Pero no es lo mismo el castellano utilizado por Antonio Machado que por José Antonio Primo de Rivera o Francisco Franco. Curiosamente en los libros de Juan Goytisolo los catalanes siempre se quedan fuera de la crítica, pese a que del seminario de Vic había salido parte del conservadurismo español [Santamaría Colmenero 2021:68].

A pesar de este tipo de excepciones, en líneas generales lo más habitual es que los juicios críticos que Rafael Chirbes plantea en este corpus supongan una anticipación de buena parte de las ideas y autores que sustentarán su formación estética y las bases de su futuro proyecto narrativo. Además, en estos textos se preludia la condición narrativa de Rafael Chirbes, unida a una voluntad de estilo que estará guiada por una exigencia hacia la propia escritura que será una de las constantes de su poética literaria. El lector que se acerque a los escritos chirbescos contextualizados en la Transición política y cultural hallará una voz conocida que adelanta al narrador que

vendrá y en la que, no obstante, observamos algunas características que con el tiempo se depurarán: por ejemplo, es significativa la recurrencia del humor crítico, construido a base de una ironía mordaz y de una vertiente satírica, y que se verá diluido con el paso de los años en ensayos y novelas posteriores.

Gracias a esta edición, podemos recuperar este corpus y seguir disfrutando de la audacia interpretativa de Rafael Chirbes, de la lucidez crítica que muestra el autor ya desde sus años de formación. Guiado por este afán de recuperación de su voz primigenia, el recorrido cronológico que presentan los textos recopilados nos permite vislumbrar los posicionamientos estéticos, históricos y políticos de Chirbes durante el periodo abordado, comprendido entre 1975 y 1980, así como rescatar tanto para los estudiosos como para el público general la escritura contextualizada durante los años de la Transición de una de las voces más destacadas del panorama literario español contemporáneo.

7. Nota a la edición

Los textos de Rafael Chirbes recuperados en esta edición del periodo 1975-1980 se presentan de manera cronológica. Cualquier otra clasificación tendría un carácter subjetivo, ya que los temas tratados no son compartimentos estancos, y entiendo, además, que la ordenación temporal es la más coherente desde el punto de vista historiográfico y la que mejor refleja la evolución que se observa en los posicionamientos estéticos, éticos y políticos del primer Chirbes. En el propio discurrir cronológico del corpus recuperado se observa cómo su escritura durante la Transición constituye una suerte de autobiografía espiritual sin las convenciones del género. Sí que se ha establecido, no obstante, una división en dos secciones: se presentan de manera conjunta, por un lado, los artículos y reseñas y, por otro, las entrevistas a figuras destacadas de la época —Juan y Luis Goytisolo, Alfonso Sastre, Ángel González y Carmen Martín Gaité— en las que nuestro autor participó.

En el proceso de edición de los textos se han respetado escrupulosamente los originales, a pesar de que se han introducido algunas modificaciones que debo apuntar aquí: se han corregido erratas evidentes, pequeños errores

sintácticos, se han realizado ligeras actualizaciones ortotipográficas, así como de nombres de autores o términos (Dostoyevski, Pushkin, Magreb...); se ha unificado y actualizado el uso de las comillas y la cursiva en los textos y en los paratextos; se han completado los nombres de obras literarias y cinematográficas que aparecían abreviados en los originales a través de puntos suspensivos; y se ha unificado y actualizado el formato de presentación de las entrevistas. Por lo demás, el corpus aquí reunido respeta al máximo la presentación de los originales en las revistas.

Al tratarse de una edición que recupera la escritura dispersa de Rafael Chirbes durante el periodo acotado que, a diferencia de lo que ocurre con otros libros recopilatorios como los ensayísticos —*El novelista perplejo* (2002) y *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010)— o los de viajes —*Mediterráneos* (1997) y *El viajero sedentario. Ciudades* (2004)—, el autor no revisó ni reunió en vida, he decidido tomar el título de la presente recopilación, *Asentir o desestabilizar*, de uno de los artículos. Esa fórmula, así como la cita de la que se extrae, me pareció durante el proceso de preparación de la edición la más idónea para sintetizar la posición que toma el autor frente a la escritura en el corpus aquí presentado. El propósito de este volumen no es otro que recuperar los textos del periodo formativo de ese primer Rafael Chirbes, como manera de documentar sus inicios en la escritura y la crítica cultural, y de constatar cómo el conjunto de su trayectoria está atravesado por una poética y unos motivos que se encuentran ya presentes desde este momento inicial, y que otorgan a toda su escritura una coherencia más que reseñable.

Finalmente, me gustaría agradecer a la Fundación Rafael Chirbes el apoyo en la realización de esta investigación, así como en todos mis acercamientos críticos a la obra del narrador valenciano; creo firmemente que la Fundación Rafael Chirbes representa una entidad modélica, de la que me gustaría destacar su labor realizada por la obra y el legado del autor. Quisiera también extender mis agradecimientos a Alfonso Zuriaga y a Giuseppe Grosso por la confianza durante todo el proceso, a David Andrés Cabañas por la idea germinal que desencadenó el proyecto, a Germán Labrador por dirigirme hacia *El Viejo Topo*, y a José Teruel por todos los consejos y enseñanzas.

Artículos y reseñas

1. Alejo Carpentier.[17](#) El método de novelar[18](#)

Carpentier tiene casi setenta años. Su obra es muy breve: cuatro novelas, de las cuales solo dos de volumen respetable, algunos relatos..., poco más, al menos que yo conozca. Esto no impide que se haya convertido en un maestro. Es probable que, si se me hiciese elegir de entre todos los escritores latinoamericanos a uno solo, ese fuera Alejo Carpentier. Y para ello no hubiese necesitado conocer más que su soberbio *El siglo de las luces*.

En esta novela descubrí todos los elementos capaces de configurar una obra maestra. El gusto por la palabra, enraizado en la precisión conceptual. La riqueza verbal unida a la disciplina que excluye los desenfrenos vacíos. La pasión por lo cultural en el maridaje de la tradición filosófica y literaria de la vieja Europa y el mundo joven americano. La reflexión del hombre ejercida desde la Historia, como único cauce capaz de proporcionarle un sustento materialista al margen de la metafísica. La meditación política, inherente a cualquier análisis histórico llevado hasta sus últimas consecuencias. El amor a la cultura, manifestado en su saber enciclopédico. Todo ello estaba presente en la gran novela, arropado en un espléndido barroquismo de carácter casi musical.

Se trataba de un gigantesco castillo, minuciosamente acabado, construido con insólita perfección y que utilizaba materiales medidos y pulidos hasta en el último defecto, en la más pequeña imperfección. Y esto ocurrió en un momento en que se afirmaba el *boom* de la narrativa sudamericana, llenándose el mundo literario de ejercicios más o menos vacíos, hechos a mayor satisfacción de unas editoriales hartas de la mediocridad de la producción nacional, ahogada por la censura y otras circunstancias que aquí no vienen a cuento. (Hay que hacer excepciones muy honrosas a esto de la vacuidad del *boom* latinoamericano. En medio de la floración se han afirmado una media docena de autores como incuestionables).

Entre *El siglo de las luces* y *El recurso del método*, la primera de 1962, no ha habido nada cualitativo. Han sido doce años de espera que, pienso,

han valido la pena. La nueva novela de Carpentier constituye una magnífica sorpresa, un regalo de esos que solo muy de tarde en tarde llegan al lector. No voy a entrar en discusión sobre si es mejor el Carpentier de 1962 o el de 1974. Si es mejor *El siglo de las luces* o *El recurso del método*. La primera es, sin duda, más ambiciosa, más enorme; pero la otra, recién aparecida, introduce una serie de elementos nuevos, desaparecidos o minusvalorados por la gran mayoría de los críticos y que suponen un salto adelante en el oficio de Carpentier.

Digamos, en primer lugar, que se trata de una novela «metodológica», de modo que el título y su irónica alusión a Descartes no son absolutamente gratuitos.

El primer capítulo de la novela se inicia con una frase de Descartes que parece revelarnos el objetivo guía del novelista en la obra: «... mi propósito no es el de enseñar aquí el método que cada cual debe seguir para guiar acertadamente su razón, sino solamente el de mostrar de qué manera he tratado de guiar la mía».

Carpentier inaugura de esta manera su reflexión sobre la novela, sobre la cultura, sobre su papel como novelista, sobre su método de novelar. La introducción de un elemento nuevo en la obra literaria de Carpentier le ayuda en su propósito: se trata del humor, que le ayuda en su desvelamiento y explicitación del absurdo. Desde la óptica del humor, de la ironía, plantea una novela elaborada por el método de oponer entre sí los diversos elementos, dando una visión contradictoria de la realidad que enriquece cualquier perspectiva. Esto es nuevo en Alejo Carpentier, porque *El siglo de las luces* era una novela realista, envuelta en un maravilloso lenguaje, pero lineal; revolucionaria en sus planteamientos políticos y sociales, pero cartesiana en cuanto al modo de exposición de los planteamientos, ligada en este sentido al modo de novelar y de pensar de la burguesía, el realismo del siglo XIX y el pensamiento de Descartes. Carpentier se plantea aquí cuál puede ser la forma expositiva de un pensamiento revolucionario, de qué modo puede acceder la dialéctica a la novela; eso es lo que late bajo una novela en apariencia ligera.

Intentemos, guiados desde esta óptica, hacer un pequeño análisis de la novela. Un dictador sanguinario y culto es el protagonista. Un criminal ilustrado, cuya historia trágica, hasta acabar en el exilio, en el basurero de la

historia, se nos cuenta en un tono divertido que con frecuencia alcanza el desmadre.

Inmediatamente observamos la oposición existente entre cada una de las partes de las dos afirmaciones expuestas aquí arriba. Dictador sanguinario —culto e ilustrado, historia trágica—, tono cómico. Añadimos una nueva contradicción: un propósito racionalizador preside la intención del autor, mientras que el método expositivo es aparentemente arbitrario y en él se mezcla lo subjetivo, lo grotesco, lo trágico y la narración lineal. Hay más: la oposición entre americanismo y europeísmo... Y antes de cada capítulo, antes de cada desmadre, la presencia de Descartes, con su doble carácter de racionalista y representante del modo de pensamiento de la burguesía europea.

«*Arrêtez-vous encore un peu à considérer ce chaos...*»¹⁹ es la frase de Descartes que introduce el último capítulo, una especie de epílogo de la novela.

Las oposiciones no son gratuitas. Exigiría un trabajo extenso ordenarlas en sus diversos niveles e ir descubriendo sus significados. Intentaremos, no obstante, un primer acercamiento.

1. El primer magistrado, así se llama al dictador, es a la vez refinado y brutal. En París se relaciona con los personajes novelísticos de Proust: Morel, Mme. Verdurin, Elstir... En su país reprime con crueldad. De vuelta a Europa, sus amistades le desprecian. El París humanista de los primeros años de siglo abomina de la crueldad. Pero Francia se embarca en la Primera Guerra Mundial... Aparte mil matices (la novela de Carpentier es riquísima y en ningún caso se ajusta a un mero esquema), lo que late por debajo de estas ironías de Carpentier es la ridiculización de la cultura burguesa, la patentización de las contradicciones existentes entre cultura y práctica burguesa; la primera sirve para embellecer a la segunda. El propio dictador, a la hora de pretender revalorizar su imagen en París, enviará a un museo una momia en prueba de sus inquietudes culturales.

2. La ironía formal se opone a un contenido trágico. El absurdo se convierte en un método de comprensión de la realidad. Descartes guía irónicamente la reflexión del novelista sobre el mundo reflejado, caótico y aparentemente incomprensible. Carpentier supera un realismo estrecho introduciendo una amplia gama de peculiaridades opuestas entre sí. Proclama como métodos expositivo y analítico las reglas de la dialéctica y

el juego de oposición de contrarios, reflejado este en movimiento y en la imposición de uno de los polos sobre el otro, si bien modificándose el primero. El americanismo acabará imponiéndose sobre el europeísmo, la práctica política de la burguesía se impondrá sobre sus consideraciones culturales; la historia, sobre los que se oponen a ella, y, en definitiva, el fondo trágico lo hará sobre el tono irónico. Esta multiplicidad de polos se traduce en una multiplicidad de estilos. Así, la superación del realismo se lleva a cabo sin caer en la trampa de propuestas individualistas, subjetivas e irracionalistas. El alejamiento, la distorsión de la realidad no son sino medios para su mejor comprensión. Lo subjetivo adquiere la plenitud de su significación, integrándose en un marco más amplio.

Estas me parecen, a grandes rasgos, las aportaciones cualitativas de *El recurso del método* a la trayectoria de Carpentier.

Pienso que tienen mucho de proclama de una nueva forma de novelar, que es de desear llegue a concretarse en obras posteriores.

Todas estas cosas vienen enmarcadas en la novela en una gran riqueza de perspectivas y aportaciones de todo tipo que, como decíamos, hacen que la obra no sea jamás un esquema. Como en *El siglo de las luces*, también aquí el barroquismo formal desvela la preocupación de Carpentier por la cultura, lo humano, lo político. Por el mundo latinoamericano (el antiimperialismo militante de Carpentier, su fe en la liberación, son actores constantes también aquí).

El libro acaba con el triunfo del futuro, de la Historia, sobre los marginados, sobre los que luchan contra su marcha ineluctable. El dictador sin futuro es condenado por la Historia. Nadie entenderá sus últimas palabras, dichas por él con el único propósito de entrar en la inmortalidad. Su nombre no aparecerá ni en el *Petit Larousse*. La historia es implacable para los que no se ajustan a su devenir. La nada es el fin que espera al dictador. En el cementerio de Montparnasse, junto a Porfirio Díaz y Maupassant, junto a Baudelaire. Es la penúltima ironía de Carpentier, reflejo de las ironías de la historia, de la que se halla exento un atroz sarcasmo sobre la relatividad de lo cultural.

2. Tormento. Sobre cine y literatura[20](#)

[1.] No es este, quizá, el momento de plantear un estudio sobre la especificidad del lenguaje utilizado en el análisis o representación de un objeto por los diversos vehículos culturales. Es de todos sabido que existen unas diferencias instrumentales entre ellos. La literatura encuentra la concreción de su mensaje en la palabra escrita, que en su tejerse descubre las situaciones, desvela los ambientes y los personajes, marca los ritmos, etcétera. El cine, por su parte, encuentra su base de expresión en la imagen en movimiento y, desde la aparición del sonoro, en la utilización de toda una serie de recursos expresivos de carácter auditivo (subrayados musicales, ruidos, palabras, silencios...).

Esta reflexión puede parecer pedante, por sabida. También puede parecerlo la que sigue: No es la primera vez que una novela se lleva al cine. Sí nos parece interesante dejar, al menos planteado, un interrogante sobre el tapete de discusión. Ahí va: ¿Qué es llevar una novela al cine? ¿Qué significa extraer un objeto cultural para transformarlo en otro de signo distinto? La cuestión es importante porque lleva implícitos varios problemas: la relación entre consumidor artístico-producto obra de arte, las diferencias y puntos en común entre las diversas formas artísticas...

Nos centraremos en ellos. Inmediatamente nos asalta un amplio catálogo de preguntas: llevar una novela al cine ¿es ilustrar con imágenes —a ser posible en color— las palabras del literato?, ¿es ser fiel al autor?, ¿recrearlo?, ¿cómo?, ¿guardando fidelidad a la letra?, ¿al espíritu...?, ¿partir de su anécdota, incluso de su idea, para dar rienda suelta a la visión del adaptador?, ¿vestir con palabras y ropas de otro tiempo y de otro señor los problemas del momento histórico en que se filma sirviéndose de una parábola (especialmente útil en los sistemas represivos) para acercarse a la realidad contemporánea?, ¿es...?

Difícil respuesta veo a todo esto. Me arriesgo a responder con una negativa, con lo que no es. Desde mi pobre entender, pienso que cualquiera de estas soluciones puede ser válida. Alguna de ellas me resulta antipática, pero puede ser digna y respetable incluso esa. Una sola condición creo que hay que imponer a todas: no empobrecer, no desvalorizar la obra llevada a la pantalla.

En mi opinión, tan relativamente respetable como la de otros, pienso que es sobre todo problematizar a un autor por parte de otro hombre el cual, armado con otros instrumentos de expresión, cuestiona al novelista como

punto de arranque para cuestionarse a sí mismo. Esto no exige en modo alguno extrañas fidelidades al novelista. Un ejemplo: Bertolucci ha partido de Borges en su película *La estrategia de la araña*. El izquierdista Bertolucci ahonda en una reflexión sobre el compromiso político, la militancia, la traición, etcétera, partiendo de una narración del derechista Borges. Pienso que el resultado es espléndido. La maestría de ambos les hace rebasar los marcos políticos estrechamente entendidos.²¹ Más ejemplos de cineastas frente a la novela nos los brinda Buñuel que, con novelas del propio Galdós (a quien, por otra parte, tanto debe su surrealismo),²² nos ha dejado magníficas reflexiones sobre la inutilidad de la caridad —*Nazarín*—, sobre el liberalismo español como estéril y cobarde —*Tristana*—.

Para mí eso es hacer cultura. Y el desarrollo de esta lo marca la sinuosa línea por donde saltan las grandes cuestiones en torno al hombre, planteadas cada vez a un nivel superior, en los distintos momentos históricos, enriquecidas a cada generación y siempre inquietantes y fugitivas.

Han sido algunos ejemplos expuestos sin orden ni concierto y casi al azar de «versiones más o menos libres» de obras literarias. Obras a las que yo llamaría redondas en lo que se refiere al tratamiento de la literatura por el cine. Modelos de lo que es hacer cultura sin arrojar por la borda los anteriores jalones de los que todos somos un poco hijos.

Existe otra posibilidad respetable, aunque discutible, y es la de llevar a cabo una reproducción fiel del mundo del novelista. La llamo discutible porque todos sabemos que la fidelidad, no solo en cine, es un valor relativo. En el caso de una adaptación cinematográfica nos encontramos con que se «interpreta» a un hombre. Y lo hace otro hombre con otros instrumentos, quizá desde otra ideología, tal vez incluso desde otra época. ¿Quién se confiesa fiel en estas circunstancias?²³ ¿Quién puede jurar fidelidad cuando está llenando algo tan ambiguo y abierto como las palabras con imágenes que pretenden sustituirlas, cuando están petrificándolas y poblándolas de nuevas dimensiones? ¿Quién asegura que no se pierde esa magia, ese encanto, todas esas cosas que a veces no están ni siquiera escritas en la novela, pero que flotan y están presentes a lo largo y ancho de toda ella? ¿Qué imagen puede pasarlas de la tinta al celuloide? Aquí tropezamos ya con la inteligencia del director, su sensibilidad, sus medios, sus fines... y, por supuesto, con la inteligencia y sensibilidad del espectador, que es a la

vez lector, real o potencial, de la novela, capaz de trazarse una imagen personal del mundo novelístico, capaz de subjetivarlo y sentirse defraudado o solidario con la interpretación que se le ofrece en la pantalla.

2. LAS NOVELAS DE GALDÓS²⁴

Sin duda hay que repetir por necesario el tópico de que la obra de Galdós es un monumento imprescindible para muchas cosas, la no menos importante de las cuales es el conocimiento de la realidad española del siglo ^{xix}, lo cual es tanto como decir la realidad de nuestros orígenes. Por otra parte, su capacidad para crear personajes resulta sorprendente. Palpita a lo largo de sus novelas un universo cerrado de seres que hallan su equivalente en el universo más amplio de la sociedad. No acaba aquí el papel novelístico de Galdós. Su perspicaz capacidad de observación social, su mirada, a la vez conmovida y despiadada, sobre las clases medias del país, en especial sobre los sectores parasitarios ligados a la Administración, poseen una realidad y una fuerza inenarrables. Para acabar, haremos notar cómo su visión del mundo, su ideología progresista y socializante, lo alinean en el sector ligado al progreso de una España que se debate por salir de unas anquilosadas y asfixiantes estructuras tradicionales que acabarán llevando al país, a pesar de Galdós y de tantos otros como él, al desastre.

Por eso, una novela de Galdós es siempre muchas cosas más que una anécdota, con frecuencia incluso folletinesca y fraguada según los moldes de la literatura popular de la época. Una novela de Galdós es siempre, además de eso, una lección pedagógica y moralizadora de historia, un testimonio minucioso y vibrante de la sociedad española y de sus mecanismos de ruina o poder. Una meditación sobre el tema de España con marcada preferencia hacia la problemática política. La ya mencionada galería de personajes palpitantes y vivos. La recreación literaria de la geografía de España en general y de Madrid en particular. La vida de un pueblo...

(Al llegar a este punto me doy cuenta de que trivializo la titánica obra de don Benito. Me avergüenzo y acabo).

Tormento, novela que no me parece de las mejores de Galdós, no escapa sin embargo a todos estos niveles aludidos como constantes en sus novelas.

Es más, forma parte de un ciclo dentro del cual adquiere pleno sentido. La estructura temática es similar a muchas otras de las novelas galdosianas: unos personajes que buscan realizarse tropiezan con la intolerancia y el oscurantismo. Aquí se nos cuenta la historia del imposible amor entre la huérfana Amparo y Agustín, progresista adinerado. Amparo, sumida en la miseria, se ve acosada por Pedro Polo, que utiliza su ministerio para turbios fines. Ella no desea este amor, pero la beatería ambiente la convierte de víctima que es en instigadora de la pasión del cura utilizando la calumnia. El amor de Amparo y Agustín solo será posible con la huida a París. (Otra constante en Galdós, la liberación viene con la fuga: escaparse de España. París aparece en muchas de sus novelas como la capital de la libertad posible). La novela está cargada de posibles reflexiones. Galdós ha situado, además, la acción en vísperas de la Revolución del 1868, con el ambiente prerrevolucionario, la pugna entre facciones, entre reacción y revolución. La novela, como tantas otras de su autor, es una reflexión contra la intolerancia. Un alegato en pro de la libertad.

3. OLEA...[25](#) GALDÓS

¿Qué queda de todo eso en la película de Olea? La anécdota, nítidamente expuesta por Galdós, como concreción de un fenómeno ideológico generalizado, se desvirtúa aquí. ¿Cuestión de censura, como declaraba Olea a la revista *Triunfo*?[26](#) Pedro Polo, modelo de cura montaraz,[27](#) bárbaro, que ha aprovechado para sus fines pasionales la orfandad de la pobre Amparo, su desvalimiento, su miseria, es ahora el pobre hombre corroído de amor que la sociedad le niega. Ella también lo quiere, pero la moral no permite que dé rienda suelta a ese amor. En la película, el personaje de Amparo se llena de ambigüedad. Olea nos deja imaginar en la foto-fija que cierra la cinta que ella quiere a Polo, que de Agustín solo busca el dinero; Agustín, también oportunista, la admite como entretenida. Toda la parábola de Galdós se ha venido abajo. Todo el sentido positivo se ha perdido. Todos están manchados por igual. Tal vez Polo menos que nadie, cuando para Galdós, impenitente anticlerical, es el principal culpable, el fabricante de la doble moral. Rotos los símbolos, no se sabe qué quiere decir la película. Esto respecto a la anécdota. Refiriéndonos a todo lo demás que

apuntábamos como existente en la novela, diremos que apenas queda tampoco nada. El resbaladizo mundo de los Bringas, la mezquindad hecha de pequeños detalles sucediéndose hasta configurar una atmósfera agobiante, está apenas esbozado en unas anécdotas que sirven sobre todo para definir el personaje de doña Rosalía, lo más sólido de la película. De lo demás no hay nada. Ni la sociedad española de la época, ni las intrigas de la camarilla, ni el hervor prerrevolucionario. Nada está en la película. No aparece tampoco ese ritmo lento, ese amplio divagar de las novelas galdosianas. Nada. Se repiten frases que aparecen en la novela, se añaden otras (el exabrupto final de doña Rosalía-Concha Velasco) que ayudan al carácter pretendidamente «fuerte» y «aperturista» de la película y se pierde, pese al intento de Olea de hacer una transposición mecánica al momento actual, la reflexión de Galdós sobre España, el parasitismo, la intolerancia, la hipocresía... Todo esto, sobre la base de un endeble guion, en el que todo ocurre de prisa, fuertemente teatral, con constantes entradas y salidas de actores, a un ritmo endiablado que aburre al espectador. Todo está hilvanado en la película de Olea, que naufraga entre dos aguas: ni hace una obra galdosiana, ni tampoco, pese a algunos guiños al espectador, una reflexión sobre la intolerancia actual, reflexión que aún hoy es válida leída en Galdós. No hay, pues, nada nuevo. Se quitan muchos aspectos importantes (empobrecer se llama esto) y se desvirtúa el sentido general de la obra (traicionar se llama a esto otro).

Para condimentar el producto se le añaden unos subrayados musicales especialmente desagradables, siempre desde el relativismo de mi punto de vista. Las reiteradas secuencias de iglesia-órgano sonante son un modelo de tremendismo y mal gusto.

No hay nada personal contra Pedro Olea en esta crítica. Me gustó *No es bueno que el hombre esté solo*, en la que había un muy particular clima poético, un cierto temblor al que contribuía el apenas insinuado ambiente de la ciudad vasca. Tenía vida aquella infinita soledad del protagonista. La historia con la muñeca, rota por la odiosa presencia de la pareja Valverde-Sevilla. Creo, además, que era una película valiente. La pataleta final de López Vázquez, defendiendo su derecho a la vida, presentándose con su compañera-muñeca en sociedad, rompiendo un momento con su esquizofrenia para caer en la marginación y la locura me pareció admirable.

Las referencias que me han llegado de otras dos películas tuyas que no he visto, *La casa sin fronteras* y *El bosque del lobo*, son prometedoras. Esperemos que *Tormento* haya sido un bache.

Para acabar quiero referirme a la interpretación de Concha Velasco, espléndida, sólida, galdosiana (en Galdós, doña Rosalía es también, como aquí, esperpéntica). Concha hace de Rosalía su personaje y de la película su película. Marca un verdadero salto en su carrera, salto del que desconfiaba personalmente, ya que está uno un poco de vuelta de las conversiones al arte por parte de exfolklóricas. Desconfiaba, además, porque su interpretación en *Las cítaras colgadas de los árboles* no me pareció nada personal y sí muy de la escuela de Nuria Espert (que me perdonen los entendidos si fue por ignorancia teatral por lo que me estuve acordando de la catalana a lo largo de toda la representación de *Las cítaras colgadas de los árboles*).

Ana Belén, por el contrario, me pareció totalmente inexpresiva. Tal vez tuviera buena parte de culpa la ambigüedad del guion respecto a su personaje. ¿Ingenua?, ¿perversa?, ¿pasional?, ¿calculadora? Ante la duda: sosa. Sosa hasta el extremo de conseguir que, incluso en los primeros planos, se me escapasen los ojos hacia el empapelado de la pared del fondo.

Para acabar, la película queda como un producto de los que se llaman dignos en un país de Landas y Masós, de «calité» (en afrancesado), exportable, sansebastianeable, de los que ayudan a hacernos creer que no estamos tan mal, si ganamos algún premiecillo por ahí. Un producto, desde mi perspectiva, malo, pero que pueden ustedes ir a ver porque apenas los hay mejores. Esto nos hace pensar que Sí estamos tan mal. ¡Ah!, no quisiera que se me olvidara decirles que, en cualquier caso, se lean de vez en cuando una novela de Galdós. Vale la pena y, además, está todo mucho más claro.

3. Cernuda: [28](#) entre la realidad y el deseo [29](#)

... Como la tierra aquella, sus encinas, sus rocas,
que estás ahí mirando quietamente.

Yo no las veo ya, y apenas si ahora escucho,
gracias a ti, su dejo adormecido
queriendo resurgir, buscando el aire

otra vez. En los nidos de antaño
no hay pájaros, amigo. Ahí perdona y comprende;
tan caídos estamos que ni la fe nos queda...[30](#)
(Página 421)

Agotada la versión mejicana de *La realidad y el deseo*, título bajo el que el propio poeta recopiló su obra en verso, para el lector español era prácticamente imposible acceder a la producción de uno de los más grandes poetas en lengua castellana. Al fin, el vacío se ha cubierto con este volumen que nos presenta Barral Editores, y que incluye sus traducciones en verso (Éluard, Wordsworth, Blake, Shakespeare...). La edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany incorpora numerosas notas críticas, una bibliografía descriptiva y una cronología biográfica. Es un trabajo hecho a conciencia y con auténtico esmero, una lección de honestidad en una época y país en donde predomina la publicación oportunista y de circunstancias. Cernuda, nuestro poeta maldito, entra por la puerta grande.

Nacido en Sevilla en 1902, se licencia el año 1925 en Derecho. Adscrito a la Generación del 27, colabora en revistas como *Litoral* y, durante la República y Guerra Civil, en publicaciones de izquierdas como *Octubre*, *Hora de España*, *El mono azul*. Se alista durante algún tiempo en las milicias populares. Acabada la guerra se exilia... Inglaterra, ee. uu.... y, por fin, México, en donde muere en 1963.

Poeta maldito, mal comprendido en su tiempo, sujeto constantemente a una crítica adversa, odiado por las derechas por sus colaboraciones durante la guerra y su pertenencia al bando republicano, olvidado por sectores de la izquierda debido a la «pureza» de su poesía no comprometida, homosexual convicto, con los rechazos que esto provoca en los sectores tradicionales... El olvido parecía el destino de Luis Cernuda. Sin embargo, la propia calidad de su obra, su fuerza, su resistencia al paso del tiempo, han vencido todas las contrariedades, afirmándolo como un clásico dentro de nuestras letras.

Intelectual con una sólida formación literaria sobre sus espaldas, conocedor de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Gide..., de Hölderlin, Blake, Keats, Shakespeare, su obra va más allá de los límites del localista, supera las fronteras de la lengua castellana y se inserta en el marco de los grandes de la literatura universal.

Maravillan la elegancia, la precisión, la medida y disciplina de su culto versificar; el temblor de sus versos largos, aparentemente fríos como un cristal, pero bajo los que late una atormentada y apasionada vida siempre a punto de desbordarse. Versos desesperados en los que la frialdad formal juega el papel de contrapunto respecto a un vibrante y romántico contenido, adquiriendo así una grandeza y una perfección innegablemente clásicas.

Una inesperada lucidez, una calma infinita se manifiestan incluso en sus poemas de arte menor:

Mientras gira la tarde
de indecible sosiego
y hermosura indecible.[31](#)
(Página 361).

Maestro en el arte de colocar las palabras, de cortar el verso, logra guiar la mirada del lector en una u otra dirección, cargando de sugerencias y dobles sentidos cada palabra. La mera forma se convierte así en contenido por encima del discernir conceptual de cada poema.

Toda su obra es el reflejo de la superación íntima de una realidad que se obstina en impedir la satisfacción del deseo. El poeta busca un amor imposible por prohibido. En su mente siempre vive una pasada felicidad que quizá solo duró un instante, pero...

No fue breve esa dicha. ¿Quién pretende
que la dicha se mida por el tiempo?
Libres vosotros del espacio humano,
del tiempo quebrantasteis las prisiones.[32](#)
(Página 323).

En resumen, un libro indispensable al que hay que acercarse una y otra vez para beber de un agua que hasta ahora nos había sido negada.

Con su publicación podemos disponer en estos momentos de la mayor parte de la obra de Cernuda, ya que en la ed. Seix Barral se encuentran los volúmenes de crítica literaria y ensayo, así como algunas de sus narraciones. Esperamos que una pronta edición de *Ocnos* pueda venir a llenar prácticamente el conocimiento de este autor por los interesados.

4. Lorca y Hernández: La hora de la verdad³³

El señor Lara es un señor inteligente. El señor Lara es uno de los más inteligentes señores del país, en lo que a libros se refiere. Regenta una editorial. Esa editorial se llama Planeta, y sabe estar a la altura de los tiempos: sabe qué es lo que hoy ya se puede cuando ayer aún no se podía.

Por eso sabe que en los tiempos que corren..., ¡tiempos...!, hay zonas oscuras del pretérito imperfecto que se pueden rescatar.

La lista de libros sobre el tema es larga: Rojas-Azaña, *La Cierva-Historia básica*, Pons Prades-*Republicanos*... Podríamos seguir enumerando, pero, ya se sabe, ¿para qué?

En este comentario vamos a ocuparnos de dos libros que, aparte de haber sido publicados por Planeta, tienen ciertos rasgos comunes. En primer lugar, el estar dentro de esta «operación rescate» lanzada por la editorial. En segundo lugar, el tratar sobre dos poetas malditos hasta hace muy poquito tiempo. Sus títulos: *Cómo fue Miguel Hernández y García Lorca, asesinado: toda la verdad*. Sus autores, respectivamente, Manuel Muñoz Hidalgo y José Luis Vila-San Juan.

«Cómo fue» y «toda la verdad». Sobre Miguel, sobre Federico. Uno, que es un poco desconfiado, ya se sabe..., desconfía. *A priori* desconfía de que se pueda decir cómo fue Miguel, cuando su obra aún se encuentra en gran parte agazapada al pie de la frontera que separa la palabra del pueblo para quien fue escrita. ¿Acaso no fue también, y sobre todo, así Miguel Hernández? Malamente podremos saber cómo fue un poeta si se nos niega su verso. Uno, que es un poco desconfiado, ya se sabe, desconfía... Cuando espera ver la luz en nuestro país un libro como el de Gibson, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*.³⁴ ¿Acaso Gibson, tras sus largas investigaciones, no tiene su parte de esa verdad que dice tener el señor Vila-San Juan? ¡No sea usted egoísta, señor Vila-San Juan! ¡No coja usted toda la verdad! ¡Deje un poquito de verdad para el señor Gibson! Él, el señor Gibson, también se interesó por el tema y lo estudió y le enseñó a usted, sí, señor Vila-San Juan, a usted, un camino a seguir en las investigaciones, pero eso lo veremos ahora más despacio. De momento, uno, que es desconfiado, cumple con su oficio y... desconfía.

Pero bueno, hasta aquí solo hemos tratado de política editorial, y ya va siendo hora de que analicemos los libros, cuyos autores no tienen la culpa

de que las cosas estén así, ni de que haya *booms* de «lo que ya» se puede. Eso es más complicado y no nos toca a nosotros. Lo nuestro son los libros y a ello vamos:

EL MIGUEL HERNÁNDEZ «DESCONOCIDO»

El libro de Manuel Muñoz Hidalgo³⁵ es un estudio hecho por un poeta. Y eso se nota. Muñoz Hidalgo es autor de varios libros de poemas y de diversas obras de teatro. Su estudio sobre el poeta de Orihuela refleja su cuidado en el uso de un lenguaje sencillo, mediterráneo y luminoso. Es un libro ameno, que se lee de una sentada y en el que el autor se encariña por Miguel Hernández y llena de toques humanos su figura. La escritura es tersa y huye de barroquismos. La contradicción nace entre este carácter poético y el contenido del libro, que es un contenido histórico y que —aún contra la voluntad del autor— desarrolla una tesis política. Es un problema de ideología implícita: ya se sabe, la ideología es una raposa de alfombradas patas, de paso sigiloso, que no duda en colarse por cualquier rendija entreabierta y convivir en nuestra propia casa, siendo nosotros mismos ajenos a su presencia.

Esa es la tarea del historiador: descubrir la ideología que encubre cada palabra, cada frase y, claro está, la actitud oculta detrás de cada ideología.

Muñoz Hidalgo no es historiador, y eso se le nota. Y por eso el libro le traiciona y le hace decir cosas que él no hubiera, probablemente, querido decir. El libro es ambiguo, y ello es fruto de la ausencia de un armazón conceptual. Falta el criterio selectivo de lo principal y de lo secundario que debe presidir un trabajo de historia. Eso se nota muy claro en la página 21, cuando, para centrar históricamente al personaje, se empeña en una simple enumeración anecdótica de hechos sin llevar a cabo una valoración, poniéndolos todos al mismo nivel.

Por otra parte, todo su empeño ha sido dar «otra imagen» diferente a la que se ha tenido de Miguel Hernández como poeta comprometido. Para ello lleva a cabo un peligroso trabajo. Destacar las actuaciones en las que se nos ofrece un Miguel vacilante, un Miguel desengañado, omitiendo (por sabidas) las actuaciones claras y definidas de Miguel, su compromiso evidente. Con esto queda claramente desequilibrada la figura del hombre

que representó más claramente en España la figura del artista comprometido.

Se destaca su desengaño a la vuelta de la urss, su simpatía por el defensor del Monasterio de la Cabeza; se dice que su compromiso fue por debilidad y que le daba igual un gobierno que otro. Que lo que estaba es desengañado de todos los gobiernos. Incluso se inserta en la página 181 un poema claramente sacado de su contexto, que desvirtúa así su sentido.

Al mismo tiempo se omite la intensa actividad política de Miguel, su compromiso explícito por el bando republicano, sus poemas en honor de destacadas figuras frentepopulistas. Su negativa a firmar una carta de adhesión a un régimen en el que no creía (con lo cual se demuestra que le era indiferente el tipo de régimen y que su consecuencia era bastante grande como para hacer pensar que era algo más que un simple deslumbramiento...) no se analiza en este sentido.

El resultado es que aún queda mucho por decir sobre Miguel, que nos guste o no nos guste Miguel estuvo en un lugar y no en otro, y eso fue así. De todos modos, pensamos que es Miguel quien ha de decir aún mucho sobre sí mismo, cuando sus poemas salten las barreras y ocupen, en edición íntegra, las estanterías de los hogares, de los colegios, de las bibliotecas. Repetimos que para saber cómo fue nuestro gran poeta deberíamos saber cómo es su obra íntegra. Paso previo.

CASUALIDAD DE CASUALIDADES

José Luis Vila-San Juan nos ofrece un libro³⁶ que tendría escaso interés si estuviera a la venta la citada obra de Gibson en nuestro país. El autor español sigue en el eje central del libro las investigaciones del inglés. Lo hace paso a paso y aporta muy pocos datos más que puedan tener interés. Con ello no queremos decir que se trate de un plagio; parece evidente que el español ha realizado su propia investigación, pero es la misma investigación que realizó Gibson hace años, y los resultados son, por lo tanto, prácticamente iguales.³⁷

Pero como el libro de Gibson no está a la venta en España, solo han podido acceder a él unos pocos privilegiados, por lo que la obra de Vila-San Juan tiene importancia en la medida en que permite conocer a un amplio

número de españoles muchas de las circunstancias que rodearon la muerte de tan insigne poeta. No están todas las verdades que son, pero sí lo son todas las que están. Así, leemos en la página 29, refiriéndose a los personajes del «drama»: «Eso no quiere decir que “estén” todos. Pero todos son».

La similitud con Gibson se refiere solo en cuanto a los hechos ocurridos en aquellos días de julio de 1936. No sobre las causas del asesinato, su entorno político, su carácter o no de síntoma, etcétera.

En el libro se llega a conclusiones muy interesantes, que intentaremos escuetamente enumerar:

—Que el autor de un vergonzoso artículo en el que se daba por buena la teoría de la «venganza de homosexuales» como causa de la muerte de Federico, fue (según testimonio de don Ridruejo) el propio Juan Aparicio, director general de prensa (página 32).

—Que se llevó a cabo una investigación por parte de la policía gubernativa entre 1945 y 1950, de cuyos resultados no hay conocimiento hasta hoy (página 45).

—Que «el registro oficial del cementerio cita 2137 allí enterrados, del 36 al 39», y expresando oficialmente «causa de muerte: orden del tribunal militar», o bien «disparo de arma de fuego». «Normalmente los fusilamientos se efectúan ante la tapia del cementerio» (páginas 93-94). Los fusilados de esta forma eran los que formaban parte de los detenidos en la cárcel. «Y sin embargo, la cárcel aún es casi “un juego” en comparación con lo que ocurre en el interior del Gobierno Civil. Allí se ha inventado un “deporte” al que llaman “el avión”» (página 97). «En el Gobierno Civil [...] no existen “órdenes de tribunales militares” (ni civiles, naturalmente). Solo la palabra o la voluntad de unos pocos. Desde luego, la más importante es la del comandante, don José Valdés Guzmán, gobernador civil desde el 20 de julio». Los fusilados del Gobierno Civil no lo son ante la tapia del cementerio, «son enviados al pueblo de Víznar. Allí reina el capitán Nestares» (página 97). Este sería el caso de García Lorca.

—Que quien detuvo a Federico fue Ramón Ruiz Alonso, diputado de la ceda (página 135), presumiblemente para poner en un apuro a los hermanos Rosales, en cuya casa estaba escondido el poeta. Pepe Rosales era una de las máximas jerarquías de la Falange en Granada.

—Que el asesinato de Federico se hizo con conocimiento del gobernador civil Valdés («él ya está tranquilo. Ha hablado con Sevilla. Esta noche saldrá Federico para Víznar». A todos los efectos, «ha desaparecido». Página 157).

«Sí, es muy posible que Valdés consultase con su superior qué era lo que tenía que hacer con Lorca... Él tenía así una coartada jerárquica; muy lógico» (Luis Rosales, página 188).

Respecto a las causas, Vila-San Juan se limita a dar en la página 220 una serie de datos más o menos anecdóticos: el caos de Granada en julio del 36, el llamarse Federico —pues había ido a celebrar su onomástica—, su propio miedo, que le hiciera ocultarse en la casa de los Rosales, el que Primo de Rivera no hubiese querido pagar mil pesetas mensuales a Ruiz Alonso, con lo cual y unido a la lucha de Falange y ceda se daría lugar a la rivalidad de los falangistas Rosales y el cedista Ruiz Alonso, la estupidez burguesa de las gentes de orden que rodeaban a Varela...

Respecto a estas causas, expondremos una historia que cuenta el profesor E. H. Carr en algún lugar: un hombre es atropellado al cruzar la calle para comprar tabaco. Se trata de buscar las causas del accidente; se puede discutir sobre la excesiva velocidad de los coches, sobre la falta de semáforos o sobre la imprudencia de los peatones... Pero ¿qué diríamos si alguien sostuviera que la causa del accidente ha sido el vicio de fumar del atropellado? Eso nos parece que es lo que hace el señor Vila-San Juan. Sacar las cosas de su contexto, de sus procesos históricos y buscar como curioso entomólogo una serie de «casualidades» que, sumadas, llevarían al fatal desenlace. Tal vez ha olvidado el sol de julio en Granada, que ayuda a perder el juicio a los menos equilibrados. (Recuérdese *El extranjero*, de Camus: la playa, el sol, el calor... ¡zas!).

Creemos que hay que ser un poco más riguroso a la hora de intentar explicarse la realidad. Solo así la historia puede ser algo más que un *best seller* comercial o un pasatiempo para convertirse en lo que decía el clásico; esto es, «maestra de la vida».

5. *La paloma*, de Daniel Schmid^{[38](#)}

Se trata del segundo film de un joven director suizo de habla alemana (Daniel Schmid). El espectador español desconoce casi por completo esta cinematografía. Conoce bastante mejor la que se lleva a cabo en la zona francófona. De esta última se han proyectado, incluso con éxito —recuérdese *La salamandra*, de A. Tanner—, algunas películas en salas especiales.

La película que comentamos de Schmid parte de los supuestos del romanticismo decadente para, a lo largo de una parábola, desarrollarlos y dinamitarlos. Se nos cuenta una historia de amor apasionado entre un aristócrata y una cantante de cabaret, tísica y que acaba muriendo. No falta nada en la película: ni el castillo, ni el cementerio familiar tras la capilla, ni la muerte, la soledad y melancolía del superviviente... Todo narrado, repetimos, con una tremenda ironía, en imágenes decadentes de marcados tonos expresionistas.

Bajo la fábula-tópico, Schmid acaba llevándonos a un final en el que se nos descubre cómo el amor está hecho de cadenas y dependencias, con lo que su otra cara la constituye el odio (¿no crece el uno sin el otro?). Por otra parte, en ese mismo final, en el que el director explicita su filosofía, se descubre de un modo macabro, horroroso y grotesco un trasfondo de represión, una explicación psicoanalítica debajo del amaneramiento romántico.

Uno está de acuerdo en parte de estas reflexiones. Y se divierte con la ironía desplegada sobre una visión de una época, que alarga sus planteamientos y sus supuestos hasta nuestros días, en revistas del corazón, en modas retors que bombardean periódicamente y en concepciones idealistas y románticas más sólidas y perdurables, aunque menos visibles. Por otra parte, la película es espléndida en imágenes. Y está sólidamente realizada. Sin embargo, no es este el cine ante el que uno vibra, se emociona, ni siquiera reflexiona. Tiene uno la sensación de encontrarse ante una película de laboratorio, sensación que la frialdad y el distanciamiento con que el director trata la historia ayudan a reforzar.

6. Luis Martín-Santos: [39](#) *Tiempo de destrucción* [40](#)

¡Desdichados los que no servimos para el éxtasis! ¿Quién nos auxiliará?

(L. Martín-Santos: *Tiempo de silencio*, página 236)

*Tiempo de silencio*⁴¹ fue la primera novela de Martín-Santos. La única que concluyó. En ella traza un relato escalofriante de la situación del intelectual español a finales de la década de los cuarenta. Partiendo del problema personal de un individuo, Pedro, investigador que se ve metido en dificultades, reconstruye la sociedad madrileña de la época en un relato sombrío, que acaba convirtiéndose en una reflexión marginal del intelectual respecto al proceso social, su castración y condena al dolorido silencio.

«Ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando, y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo» (*Tiempo de silencio*, página 238).

La novela tuvo una importancia transcendental en el momento de su aparición. Superaba la visión estrechamente realista, objetivista, que caracterizaba la novela de vanguardia en nuestro país en aquellos primeros años sesenta. En la novela de Martín-Santos la realidad se ordenaba desde un ángulo decididamente significativo, cobrando de esta manera todo su sentido. Los hechos se convertían en hilos conductores hacia procesos más profundos.

La renovación del lenguaje llevada a cabo en *Tiempo de silencio* adquiría caracteres de ruptura. Se hacía este barroco, florido, culto, desbordante de juegos conceptuales y asociaciones automáticas de palabras. Continuaba la tradición de los mejores escritores del Siglo de Oro, renovándola con las influencias de la mejor novelística extranjera: Joyce, Proust, T. Mann... y con su extraordinaria inteligencia.

En 1964, dos años después de la aparición de *Tiempo de silencio*, muere Martín-Santos en un desgraciado accidente de automóvil. Dejaba un proyecto de novela, *Tiempo de destrucción*, cuya publicación por vez primera ha tenido lugar en estos días pasados. Se trata de un borrador de doscientos cuarenta folios recogidos por J. C. Mainer, quien es también autor del prólogo. La edición merece diversas críticas. En primer lugar, el hecho de que no se haya incluido el prólogo que el propio novelista escribió para *Tiempo de destrucción* es grave, sobre todo pensando que este había aparecido como «plato fuerte» de una desafortunada selección de escritos

íntimos de Martín-Santos, con lo cual la causa parece ser fundamentalmente económica.⁴²

Otro grave defecto de la edición es el de que sea presentada al público como «novela», cuando no va más allá del estadio de borrador... El lector puede darse por engañado si cree que va a empezar a leer una novela.

Se trata de un borrador, eso sí, fundamental tanto para el conocimiento de la trayectoria posterior de la novelística española como para el mejor conocimiento de la personalidad de Martín-Santos, quien está presente y palpitante en cada página de la obra, encarnándose de personaje en personaje en un espléndido carnaval. Fundamental también para el conocimiento de la sociedad española, sobre la que el novelista arroja su luz haciéndonosla más diáfana, más comprensiva, a la vez que más dolorosa.

Esa es precisamente una de las claves de *Tiempo de destrucción* como lo era de *Tiempo de silencio*: la constatación del intelectual en nuestro país como conciencia dolorosa arrojada a la impotencia.

En ambas novelas los protagonistas son investigadores: en la primera, un científico; en esta, un juez. El final de la primera nos mostraba al protagonista intentando arrojarse a la abulia, intentando dejar de ser conciencia dolorosa, conciencia del ser de un país en el cual solo el vegetar, el hundirse en la mediocridad y el silencio, el dejarse capar redime a los ojos de los hombres y de Dios: «... me están capando vivo. ¿Y por qué no estoy desesperado? Es cómodo ser eunuco, es tranquilo estar desprovisto de testículos, es agradable, a pesar de estar castrado, tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio» (*Tiempo de silencio*, página 238).

En la segunda novela, el final no llegó a escribirse jamás; sin embargo, también aquí el fracaso y la impotencia llenan la obra desde la primera línea («SOMBRÍA CARCAJADA del destino», *Tiempo de destrucción*, página 47), desde el primer capítulo, en el que se nos describe con infinita rabia cómo la impotencia vital ha devenido física y se convierte en imposibilidad de franquear la barrera entre el adolescente y el hombre.

Fracaso e impotencia llenan lo ancho y lo profundo del libro con una desesperación que nos hace presentir que la novela está tocada de muerte. La rabia de Martín-Santos no es, sin embargo, ceguera, sino que es mayéutica, arroja un foco de fría luz sobre cada parcela de la realidad,

mostrándola en todo su horror a los atareados y ciegos paisanos que comienzan a ocuparse en libar las primeras amargas mieles del desarrollo.

Ante este texto inconcluso podríamos hablar de los cimientos de un escalofriante autorretrato de una generación intelectual, que deja caer sobre sí misma su propia acta de defunción. No hay salvación. Hay que abandonar toda esperanza. Es significativo que llegue a recoger el verso del Dante: «Por aquí se va a la ciudad doliente» (*Tiempo de destrucción*, página 461).

Es la condena de quien solo es conciencia, de quien —repetida carne de cárcel— no conoce, sin embargo, la solidaridad con el pueblo. Sólo queda enloquecer solo de rabia e impotencia. («Hubiera entonces querido ser sencillo, como los hijos del pueblo que van hacia adelante y pisotean; hubiera querido caminar embriagado, besar y morder, al llegar, en una carne joven, gratuita, arrastrada por un mismo frenesí; pero no podía; me era absolutamente negado, ¿por qué? Yo tenía que ser frío, yo tenía que saber si era pecado o no era pecado, si aun siendo pecado...». *Tiempo de destrucción*, página 235).

Esta línea ha sido continuada en la obra de Goytisolo (Juan). *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián* tienen mucho de continuadoras de la novelística de Martín-Santos. Hay en *Tiempo de destrucción* una primera parte en la cual a partir de un hecho objetivo (la impotencia de Agustín) se reelaboran sus señas de identidad, remitiendo a su infancia, a sus ascendientes y a un proceso intelectual. Por otra parte, está la temática de la blasfemia de España, que si bien no es nuevo, alargándose su origen al noventa y ocho, a Blanco White, a Quevedo..., es indudable que adquiere una virulencia especial en Martín-Santos y J. Goytisolo.

7. ¿Qué libro ayuda a triunfar? (La política de las traducciones en España)[43](#)

A cualquier mediano observador que visite con alguna frecuencia las librerías españolas no pueden pasarle desapercibidos tres fenómenos en el actual mercado del libro: la «proliferación de nuevas editoriales», la «acumulación de nuevos títulos» en venta, y entre estos, el aplastante

«predominio de las traducciones» frente a las obras de autores nacionales, especialmente en el terreno de la narrativa, que es al que vamos a constreñir nuestro trabajo.

Los dos primeros fenómenos encuentran su explicación en el desarrollo progresivo de una sociedad en la que el «consumo» se erige en suprema meta. La producción masiva comporta el «prematureo envejecimiento del producto». La industria masiva posee una mecánica que no puede ser detenida sin quebranto. Las obras culturales son precipitadamente devoradas y arrinconadas aun antes de que hayan podido ser asimiladas por el contexto social. Pero este es un fenómeno cuyo ámbito rebasa el de la cultura para alcanzar todos los sectores de la sociedad. Libros, discos, automóviles o electrodomésticos son por igual arrinconados en meses, semanas, empujados por modelos más modernos, por modas más recientes.

Es necesario tener presente este marco para comprender el criterio que, en última instancia, guía la selección de autores y obras por parte de las diferentes editoriales.

UN POCO DE HISTORIA

Y sin más preámbulos, vamos a pasar al fenómeno de las «traducciones masivas», que constituyen el objeto de estas notas.

La utilización de traducciones en la confección de catálogos editoriales significa, al nivel de la producción, la necesidad de «suplir la deficiencia de obras autóctonas», a la vez que —en el ámbito de lo específicamente cultural— llena el «indispensable contacto» con las literaturas de otros países. El fenómeno de la utilización masiva de las traducciones en la sección de literatura de los catálogos de editoriales españolas no es, pues, nuevo. Los años veinte y treinta estuvieron marcados por un profundo contacto de las vanguardias españolas con las europeas. Los años del silencio, los de la postguerra, por la importación de obras extranjeras que suplieran el vacío nacional.

En torno a los sesenta surge un movimiento literario apoyado por una editorial inquieta que se preocupa de la potenciación de esos valores en lengua castellana a la vez que les sirve las traducciones de autores

extranjeros en auge. Esta editorial (nos referimos a Seix Barral) establece el puente entre la vieja y la nueva política.

LA NUEVA POLÍTICA

La política actual viene marcada por determinadas «transformaciones de índole extraliteraria»: el aumento del mercado con el acceso al libro de nuevas capas sociales, la relajación en los controles oficiales y una serie de grupos, cada vez más numerosos, en contacto con las tendencias literarias de más allá de nuestras fronteras han dado lugar a una situación apuntada por estas características:

a) Siguen en el mercado, reeditándose periódicamente, «los autores traducidos en los años de la postguerra», mientras que se lleva a cabo

b) un movimiento de «recuperación» de toda una zona de la literatura que en estos años de silencio no pudo ver la luz en nuestro país. La guerra y sus secuelas habían venido a truncar un floreciente movimiento de acercamiento a la literatura que se efectuaba en otras naciones.

c) Se ofrece a los «nuevos lectores» —procedentes de esas capas de reciente aparición como consumidores de libros— los productos que de algún modo puedan resultarles «apetitosos».

LAS EDITORIALES

No se puede hablar, sin embargo, de uniformidad en esta política. Sobre estas bases previas actúan de un modo diferente, guiadas por diversidad de objetivos y aficiones, distintas empresas editoriales. De un modo esquemático las reduciremos a dos tipos:

1) Las viejas grandes editoriales (Plaza y Janés, Aguilar, Caralt...).

2) Las editoriales de nuevo tipo (Nostromo, La Fontana Literaria...).

La división es esquemática, ya que mientras las primeras tienden a renovar sus conceptos, entre las segundas algunas presentan ya en estos momentos ciertas concomitancias con las viejas. El cuadro no deja, pues, de ser una abstracción.

«Los grandes editores» de viejo tipo podrían ser caracterizados en su actuación por un triple nivel:

1. Mantienen en sus fondos las «viejas obras de “calidad”», agrupando bajo el mismo rasero de prestigio a autores como Hemingway, Dos Passos, Pearl S. Buck, Lajos Zilahy, V. Baum, etcétera. Rasgo curioso es que estas obras, destinadas al consumo de una burguesía nueva de postguerra, han descendido respecto a la clase social que hoy las consume.

2. Lanzan periódicamente —y esta es su más sustanciosa fuente de ingresos— lo que se denomina a nivel internacional como *best seller*. El *best seller* es el producto literario de la sociedad de consumo. Se trata de «novelas *standard*», de ninguna parte, que ven la luz en decenas de países y cuya distribución se lleva a cabo en conexión con empresas internacionales, círculos de lectores, etcétera. Para su lanzamiento se invierte una enorme reserva de capital en «promoción» por medios audiovisuales de consumo masivo (cine, radio, tv...), carteles o propaganda domiciliaria, etcétera. Buscan su apoyo en supuestos paralelos de la obra con situaciones de la realidad política (*Archipiélago Gulag*), en el éxito de películas promocionadas al mismo tiempo (así, tras *El Padrino*, *Love Story*, *Papillon* y *Chacal*, llegan *El exorcista*, *Terremoto*, etcétera), en supuestos escándalos (caso Howard Hughes)...

A veces, una obra de calidad literaria (caso ya citado de *Archipiélago Gulag* o también *El gran Gatsby*) es lanzada como *best seller* por diversos motivos.

La tónica predominante en este fenómeno literario es la de que sus productos son «obras de un día»; lanzadas a gran escala para el consumo de millones de personas, su éxito se apaga rápidamente. En pocos meses se reeditan en colecciones de bolsillo para capas sociales inferiores y desde ahí saltan al olvido.

3. Edición de «autores contemporáneos de calidad y prestigio» ya consagrados. Autores como Le Carré (*El topo*) o Böll (*El honor perdido de Katharina Blum*) nutren colecciones a las que accede un amplio público.

LAS NUEVAS EDITORIALES

Segundo apartado en esta esquemática división, tienen en común, hecha alguna excepción, su «inquietud» y sus «dificultades económicas». Estos dos hechos se plasmarán a la hora de plantearse las obras a traducir. Su

«inquietud cultural» las llevará a la búsqueda de autores nuevos o desconocidos en el país (vanguardias) y sus «estrecheces económicas» las obligarán a aferrarse, con frecuencia, a «obras cuyos derechos de autor han caducado».

1. «Búsqueda de posibles vanguardias». Supone recoger la ingente cantidad de obras condenadas durante años y años a la oscuridad por la situación de nuestro país, al mismo tiempo que la recuperación del retraso, fruto de la inercia cultural. Desde Sade a Oscar Wilde (*De Profundis*), Cocteau, Aragon (*Tiempo de morir*), Beckett, Kafka (*Diarios*), Baldwin, Broch, Malamud, Lessing, E. Waugh, el erotismo oriental (*El jardín perfumado*)... Todo cabe en este saco sin fondo que es la recuperación de años y años de retraso. Y se descubre a la par a Updike y al marqués de Sade.

Papel fundamental en este aspecto es el de los «críticos jóvenes» que apoyan la labor de estas editoriales desde revistas semiespecializadas, suplementos literarios, etcétera. Su tarea une a la ventaja que significa la «información» sobre los nuevos títulos en el mercado el enorme inconveniente del «constante bombardeo» del lector inquieto con constantes descubrimientos, «redescubrimientos y nuevas lecturas» que acaban configurando un juego de «pasajeras» y «equivocas modas».

Las obras se presentan, además, y este es un defecto que abarca por igual a los grandes como a los pequeños editores, sin aparato crítico ni presentación del autor, con lo que el desconcierto del lector no especializado puede alcanzar límites escandalosos.

2. «El fin del plazo de pago de derechos de autor» influye no poco en esta recuperación de autores llevada a cabo por estas pequeñas editoriales que, sin duda, son el sector más valeroso y vivo de la producción de libros en España. Esto influye también en la aparición de «repentinias modas» de autores ya desaparecidos. Es el caso del renacimiento Conrad (*La flecha de oro*, *El anarquista*, *El corazón de las tinieblas*...) tras el cumplimiento del cincuenta aniversario de su muerte.

El tema no se agota en estas líneas. Ni siquiera todos los problemas han sido abordados. Quedan sin tratar problemas tan importantes como, por ejemplo, el de la «calidad» y «fidelidad» de las traducciones. Nuestro trabajo se ha limitado, en este sentido, a ofrecer unas notas que ayuden a

comprender algunos de los mecanismos por los que un autor o una obra ven la luz en nuestro país.

8. El cine español, en la calle⁴⁴

1. INTRODUCCIÓN

La *rentrée* cinematográfica ofrece una inusitada riqueza en lo que a productos nacionales se refiere. *El verdugo*, de L. G. Berlanga, llega, doce años después de su estreno, mostrando un rigor, una calidad y una vigencia que nos llevan a plantearnos una vez más la eterna cuestión de qué es ser vanguardia en una cinematografía. Aparecen en la cartelera madrileña, al mismo tiempo, productos de desacostumbrada dignidad y, al mismo tiempo, de sorprendente éxito al doble nivel de crítica y público: *El love feroz*, de José Luis García Sánchez; *Pim, pam, pum... ¡Fuego!*, de Pedro Olea, y *Furtivos*, de José Luis Borau. Se espera la llegada de *País*, s. a., de Forges, y de *Furia española*, de Betriu.

No está mal. Nada mal para una cinematografía que nos tiene acostumbrados a bombardearnos con esos engendros pornoestúpidos que constituyen la inmensa mayoría de su producción.

De *El love feroz* se ofrece un avance crítico en el número anterior de *Ozono*.⁴⁵ Hoy, en espera del estreno de *Furia española*, para llevar a cabo un estudio en profundidad sobre las causas y resultados de este fenómeno que constatamos por el mero acercamiento a la cartelera, vamos a intentar un análisis de las dos películas vistas en Madrid además de *El love feroz*. Nos referimos a *Furtivos* y *Pim, pam, pum... ¡Fuego!*

Las dos han representado a España en el reciente festival de San Sebastián. *Furtivos* con inmenso éxito de crítica y público, con Concha de Oro y con lluvia de entrevistas a quien hasta ayer era uno de nuestros malditos, su director J. L. Borau. Olea y su *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* no han tenido tanta fortuna. Los más de entre los críticos se han limitado a evadir con palabras menores la película; algunos la han atacado incluso con dureza. Hasta han llegado a la sorna dos o tres. El público acude a verla en

masa, pero en San Sebastián es mal recibida y hasta se protesta después de su proyección.

Si la consagración de Borau no ha extrañado a nadie después de *Hay que matar a B.*, sí resulta, en cambio, sorprendente este repentino desprecio hacia Olea, teniendo en cuenta cómo esa misma crítica se desgañó en alabar un producto tan mediocre, tan inferior a *Pim, pam, pum...* ¡Fuego! como era *Tormento*.

Me toca, en este caso —y no sin bastantes temores— hacer el papel de abogado del diablo, ya que ni he visto una obra maestra en *Furtivos* ni una película deleznable, sino todo lo contrario, en *Pim, pam, pum...* ¡Fuego!

2. *Furtivos*

Es una gran película. Bien trabada la historia, con un sólido guion, perfectamente trazados e interpretados los personajes, magistralmente dirigida y fotografiada: una obra con un acabado y una perfección insólitas en nuestro país.

Se nos desvela en bellísimas imágenes de Luis Cuadrado un mundo rural bajo el que latén pasiones y egoísmos insospechados. Una historia de cazadores furtivos en un mundo en el que todos, incluso los representantes de la ley —que tienen una vida al margen de ella— lo son. Se plantea desde una óptica política el apasionante mundo de las dobles vidas a las que empuja toda sociedad represiva, y que tantas páginas ha llenado en la literatura universal desde el Dr. Jekyll y Mr. Hyde hasta Proust, por citar algún ejemplo.

Tenemos una historia a la que hemos calificado como apasionante y que ha sido elaborada con una minuciosidad científica. Cada personaje va definiendo su mundo dentro de ella por pequeños gestos, por tics, por frases y miradas que Borau ha estudiado hasta elaborar un auténtico tratado antropológico.

En esa labor ha contado con la ayuda de un plantel de actores realmente escalofriantes y a los que ha sabido dirigir con un rigor y una serenidad admirables. Lola Gaos, en una nueva lección de actriz, vive una tragedia estremecedora ante los espectadores, apoyada en su rostro —una verdadera escultura de barro y dolor—, en su voz —más que emitida, tallada—. Alicia

Sánchez puedo confesar que es una sorpresa: procedente del grupo Tábano, es una actriz capaz de encarnar un tipo humano más real que si se nos ofreciera en la propia realidad. ¿Y Ovidi Montllor? ¿Cómo un actor tan dado a la grandilocuencia y a la ampulosidad puede encarnar un personaje tan inexpresivamente dolorido? En fin, el propio Borau, el señor gobernador en su propia película, es un actor de una pieza que sabe ser engreído, estúpido, cruel o despótico.

Con estos datos, a los que añadiremos la excelente música compuesta por Vainica Doble, cerramos el apartado de lo que podríamos llamar «factura» de la película.

Pasemos a su estructura. En ella podemos advertir tres niveles. En el primero —y más oculto— hay una silenciosa y triste historia de amor imposible; en el segundo, un estudio antropológico de comportamientos en una comunidad; en el tercero y más patente, la descripción de una situación política.

Llegados a este punto es necesario hacer aparecer en estas líneas el nombre de quien ha colaborado con Borau en la elaboración del guion: nos referimos a Manolo Gutiérrez, quien ha tratado ya en una de sus obras de una comunidad rural (*Habla, mudita*) y una de cuyas constantes, tanto en esta película como en otras colaboraciones suyas, es la de la imposible comunicación entre mundos personales o sociales distintos. Debo confesar que la problemática de Gutiérrez me resulta particularmente apasionante. En *Furtivos* aparece ese universo en el imposible lenguaje entre Ovidi y Alicia, el furtivo y la golfa escapada de «las Divinas». Enlaza con la historia de *Habla, mudita*, con el personaje de José Luis López Vázquez, abandonando el/al pueblo, definitivamente destruido, aunque a sus espaldas algo —al menos un balbuceo— permanece. También entronca con aquel inolvidable Jacques Dufilho de *Corazón solitario* —la película de Betriu en la que Gutiérrez aparecía como guionista—, volviendo a escribir su eterna carta en la sección de «correo del corazón» de un periódico.

Este aspecto se pierde bajo la frialdad y el funcionalismo de la dirección de Borau y solo en algunos momentos, como la secuencia final, aflora a la superficie. Triunfan los otros dos niveles, el antropológico y el político, pero en el desarrollo de estos hay algo que no acaba de satisfacerme.

Se trata de su tratamiento. La obra, pese a que está montada toda ella como cobertura de una parábola, la de un mundo en el que todos son

furtivos, tiene un empirismo en el tratamiento que la perjudica. El sentido político es inmediato. Los furtivos —ese sector omnicomprendido que agrupa a autoridades y fuerzas vivas, clero, gentes del pueblo— son estudiados, como ya decíamos, en sus gestos más ínfimos y a la vez más definitorios. Pero esa realidad no se ordena desde ningún sentido. Los mecanismos más profundos, lo que supondría la explicitación de una visión del mundo del autor, que me parece ineludible en toda obra de arte, no se presentan en ningún momento, con lo que la película pierde universalidad y llega al espectador en primer grado únicamente: es decir, en la medida en que le presenta como en un espejo tics, trajes, símbolos, cargados de resonancias.

En ese sentido, y aunque dotada de una menor perfección formal, me parecía más redonda *Hay que matar a B.* Allí, la anécdota enlazaba de un modo claro con la visión del mundo del autor, explicitándola y llenándola de sugerencias. Era un análisis de la insolidaridad y del individualismo tremendamente rico. La secuencia de la manifestación y el protagonista avanzando en dirección contraria y luego haciendo el amor en un autobús detenido entre el mar de gentes que ha encontrado algo capaz de unirlos es magistral. Como magistral era también el momento inicial, repetido en sentido contrario en la secuencia que cierra la película, de la mano extrayendo una ficha de un fichero y, en el último momento, cuando ya estaba consumada la traición y la destrucción inherente a dicha traición, volviéndola a guardar. La utilización del individualismo por intereses ajenos a la voluntad de quien se cree libre quedaba explicitada en dos secuencias que eran una verdadera lección política.

Ese es el fallo que descubro en la película de Borau: positivismo, que se traduce en una construcción funcional del film que es la que pienso deja esa sensación de frialdad en el espectador, pese a la violencia que la envuelve. En ese sentido, me atrevería a ligar su obra con cierto sector de la cinematografía americana, en concreto con Peckinpah.

3. PIM, PAM, PUM... ¡FUEGO!

De Pedro Olea. La película de Olea es un folletín. No es ningún descubrimiento ni ningún secreto. Es algo que todo el mundo descubre a los

pocos minutos de proyección. Folletín⁴⁶ en cuanto a su esquema: dos seres positivos acosados por un medio negativo encarnado en un hombre símbolo de todas las bajas y más detestables pasiones. El bien contra el mal (o, mejor, el mal contra el bien). La derrota del bien. Folletín en cuanto al lenguaje: dirigido no a la razón, sino al sentimiento. Y también folletín en cuanto busca en la nostalgia y en el recuerdo, ayudado por algo tan efectivo como la música, la solidaridad del espectador.

Cualquier crítico puede desmenuzar de este modo la película, reducirla a eso y, es mi opinión, ser enormemente injusto. Porque, pese a que no tengo nada contra el folletín, sino todo lo contrario, al igual que debo confesar que soy un enamorado de los cuplés, la película no solo no acaba ahí, sino que, justamente, tiene ahí su punto de partida sobre el que se eleva.

En la primera secuencia, un tren se acerca en dirección a la cámara; desde el interior del tren llega la voz de una tonadillera que canta. Alguien come pan (¡blanco!) y tocino de panceta. Unos señores con gabardina piden la documentación. Hay una secuencia en el retrete del tren y los estraperlistas esperan cerca de la estación. Mientras tanto, un cierto milagro se produce, porque en los cinco primeros minutos cargados de tristeza (¡qué puñeteramente triste es siempre el cine de Olea!) se me estaba ofreciendo en la pantalla un mundo muy cercano al mío: un mundo que yo conocí directamente (la tonadillera y el «en el tren da gusto porque todo el mundo ofrece») o que intuí en las medias palabras o en las medias voces (el miedo, el hambre, el estraperlo...). No se puede decir, nadie puede decir honradamente, que una película es buena porque le hable de su mundo. Pero nadie negará que una de las misiones del arte es iluminar la realidad y —esto sí es importante— el lanzar un foco de luz sobre estos años solo era posible creando un nuevo lenguaje, una nueva imagen —la imagen es el lenguaje específico del cine— y ese mérito nadie se lo va a negar a Olea, aunque para ello haya tenido que recurrir a la estructura de *El último cuplé*.

Viendo esa primera secuencia recordaba el primer capítulo de una novela de Barea, *La raíz rota* (también un tren, estraperlistas), y pensaba que si en literatura ese reflejo de los años cuarenta ya se nos había ofrecido en obras como las de Cela, en el cine aún permanecía virgen, y la película de Olea tiene el mérito, sin duda, a compartir con Azcona —ese inseparable de la mayoría de las grandes películas españolas—, de ofrecernos por vez primera ese mundo en la débil luz de las farolas,⁴⁷ en la sordidez de los

teatros, en la mezquindad de las casas de realquilados, en la desesperada lucha por el garbanzo, por el café, por el tabaco, por el azúcar, en los obscenos cuchicheos en los mercados, en la desvergüenza y seguridad de los arribistas.

En literatura ya había sido creado ese lenguaje (vuelvo a pensar en Cela), pero en imágenes es la primera vez en que yo he visto el miedo y los trenes de madera que intuí o, ya muy tarde, llegué a conocer.

Esto por lo que se refiere a lo que tiene de nuevo la película. Nuevo no en cuanto a técnica, que es tradicional e incluso monótona, sino en cuanto a, casi podríamos decirlo así, confesión. Pasemos a las constantes de la obra de Pedro Olea y cómo se plasman aquí. El gozne de *Pim, pam, pum...* ¡Fuego! con su anterior producción se refiere a la historia de amor entre los protagonistas, la historia de un amor imposible.[48](#)

Los amores imposibles son una constante en la obra de Pedro Olea. *El bosque del lobo* es la película que abre el ciclo. La película «trauma», que, por así decirlo, va a imposibilitar el amor en los posteriores personajes de su filmografía. Un niño descubre el amor en su vertiente más horrible. Y en el mismo momento recibe el castigo. Amor, horror y castigo quedan así profundamente ligados. El sexo se unirá a la licantrópía. La sociedad acabará cazando al protagonista como a un animal. Vuelve la historia de una sociedad oponiéndose al amor en *No es bueno que el hombre esté solo*. El amor ahora es el que comparte un solitario con su muñeca. También aquí, la sociedad que condena a la soledad al protagonista se enfrenta a su amor. El solitario acabará matando por defender su pasión e intentará imponer su locura a la sociedad, presentando en público su muñeca. Locura y muerte ligadas al amor, al sexo, aparecen en las dos películas.

Tormento, la más comercial, en el sentido de que es la que más concesiones tiene, vuelve a la carga en la historia de una sociedad que se opone a un amor fuera de la norma. El cura Polo, devorado por su propia conciencia y por la sociedad ante su pasión ciega, el indiano que busca una esposa y consigue tan solo una mantenida, la propia Tormento —la protagonista— entre el amante y el prometido, también cercada por la sociedad y por su propia conciencia.

Ahora vuelve el tema: «el maquis» y la corista, los perdedores de una guerra que han acabado por perderlo todo. Un mundo de personajes impotentes. El padre, símbolo claro de esa impotencia (ha quedado

paralítico), dice en un momento de la película a su hija: «Nos han deshecho la vida, hija, ¿qué quieres que te diga?». Deshechos, impotentes y sucios hasta las pestañas. «¿Y Luis? No le llenes de mierda también a él».

El medio lo mancha todo, lo persigue todo y el amor se hace en los retretes, en los rincones, siempre a escondidas. También aquí puede hablarse de personajes furtivos, también aquí las dobles vidas fruto de una sociedad represiva en todas sus instancias. «Siempre escondiéndonos desde que nos conocimos». De ahí, de la inevitable derrota surge el miedo a quedar atrapados en la ilusión del amor. «Si nos acostáramos, luego, cuando tú te vayas, lo iba a pasar muy mal. Me conozco». «En el fondo, lo único que he hecho mal ha sido enamorarme de ti».

En Olea esa historia es la que late siempre por debajo de toda su obra. Y es que, en definitiva, tiene tras de sí una historia que toma muchas formas, que se reencarna en muchos personajes y que aflora más en la medida en que la obra es más suya. Es como un abanico, cuyas varillas se encuentran prendidas en una anilla que les confiere coherencia. La magnitud del artista y de su obra viene dada por la magnitud, cantidad y solidez de esas varillas en que ha tomado cuerpo su mundo personal.

Esto no quiere decir, en absoluto, que la obra de Olea sea una buena película. Tiene coherencia, ternura y delicadeza en el tratamiento, lo que no quita para que tenga algunas de las escenas más brutales que ha rodado el cine español, enlazando una vez más con el mundo tremendista de Cela y la literatura de la posguerra.

La película tiene gigantescos baches, un aire artesanal y una esquematización excesiva de los personajes, excepción hecha del encarnado por Concha Velasco, lo que provoca una falta de vida en muchos momentos que podían haberse prestado, incluso dentro del juego del melodrama, a aciertos interesantes. Concha Velasco está encantadora, ríe y llora con convencimiento y consigue fascinar al espectador esa melancólica vitalidad de un personaje que se esfuerza en sobrevivir en un mundo que lo ha condenado al fango desde el principio. Hay en su sonrisa una magia de otro tiempo de la que confieso que he sido incapaz de sustraerme. Flotats resulta inexpresivo, aunque es sin duda un tipo ideal para representar un personaje positivo. Lo que ya no es tan cierto es que pueda ser un maquis convincente, aunque el guion exige de amparo por su parte y materialismo por la de Concha. Fernán-Gómez interpreta su papel y en paz.

Resumiendo. Continuamos esperando la película de Olea, estamos convencidos de que llegará porque tiene sensibilidad. El mejor Olea es el Olea intimista, el peor el que intenta halagar al público.

9. *Confidencias*, de Luchino Visconti⁴⁹

Un intelectual cansado y viejo, huido del mundo, se ha encerrado en un refugio donde el arte llena toda su vida. De pronto, el mundo irrumpe violenta e impensadamente en ese refugio. El primer sentimiento que preside la actitud es la indignación; seguirán el miedo, la fascinación y el descubrimiento del carácter de esa nueva sociedad que le asalta: un mundo atroz y dividido frente al que hay que tomar partido aun a costa de hacer el fracaso más doloroso y más consciente la ineluctabilidad del final.

Este es, expuesto de un modo terriblemente esquemático, el planteamiento general de la última película de Luchino Visconti (*Gruppo di famiglia in un interno*) que se estrena en España bajo el título de *Confidencias* y con algunos cambios en los diálogos (algún personaje caza en donde no debe cazar, y un servidor no sabe por qué, acompañado del pobre Giscard d'Estaing).

Rodada por el autor desde una silla de ruedas y tras una dura enfermedad, pareció un proyecto irrealizable y su definitivo testamento.

Su aparición en las pantallas ha provocado opiniones encontradas, predominando, en general, la de que se trata de una obra menor o de una obra frustrada; que en ningún caso se encuentra a la altura de los mejores momentos del autor. Se habla también de oportunismo, de cómo Visconti ha querido aprovechar el éxito del cine político en Italia para sumarse a él. Pienso que ambas acusaciones —la de frustración de la obra y la de oportunismo del autor— son por igual falsas o cuando menos estrechas.

Confidencias es una gran película y, en cierta medida, el único paso posible después de una obra que sí era en mucho testamental y que se llamó *Luis II de Baviera*. Tras esa confesión de incapacidad de adaptación a lo real y, al mismo tiempo, de inutilidad del idealismo como fuga, a Visconti —como al anciano profesor de *Confidencias*— no le queda otra salida que la esterilidad absoluta o la vuelta al contacto con el tumultuoso mundo que lo

entorna en un desesperado —aunque condenado de antemano— intento de salvación.

Y Luchino Visconti es un hombre incapaz de aceptar la esterilidad, a la vez que es un creador cuya consecuencia se olvida demasiadas veces. Cada película en su historia se ha llevado a la siguiente con una coherencia poco común. Se ha hablado hasta la saciedad de un Visconti decadente, de un aristócrata debatiéndose en el fango, áureo fango, eso sí, pero fango al fin y al cabo y fango sin futuro. No se ha tenido a bien el recordar cómo, si bien de procedencia aristocrática, conoció el fascismo italiano, apoyó activamente la Resistencia durante la guerra, fue discípulo de un hombre influido por el marxismo como Renoir y marxista él mismo; su primer proyecto realmente grande fue el de llevar al cine las teorías del Bloque Histórico de Gramsci. En este empeño rodaba, en 1947, *La terra trema*. Se olvida cómo, en 1960, elaboraba *Rocco y sus hermanos*, impresionante testimonio de la vida de los emigrantes en Milán. O, en 1963, esa inigualada reflexión histórica que es *El gatopardo*, película que demostraba estar realizada por uno de los hombres más lúcidos, más sensibles, más cultos y más coherentes de nuestro tiempo.

No he podido ver, como no han podido hacerlo la mayor parte de los españoles, *La caduta degli Dei*, pero *Muerte en Venecia* no era, como muchos creyeron ver, pura metafísica, sino una reflexión de mecanismos por debajo de la historia, de una compleja problemática intelectual y humana que llegaba a las raíces mismas del inherente fracaso del hombre como individuo, del intelectual como ego. ¿Hubiera hecho falta explicar, con voz en *off*, que si Aschenbach, el protagonista de *Muerte en Venecia*, era posible lo era en determinada sociedad y que cambiadas determinadas estructuras, etcétera, etcétera? ¿Que el fracaso del intelectual, del artista, perderá todo su sentido cuando el trabajo del hombre no sea en ningún caso una labor de francotirador?... Visconti no pretende dar lecciones con un puntero frente a una pizarra. Es coherente. Y lo es en la medida en que refleja su problemática, que es la de otros en la medida que los incluye y conecta con ellos.

Incluso la más «metafísica» de sus películas (*Luis II de Baviera*) representaba el fracaso de un hombre que, incapaz de aceptar la realidad, se encierra en el idealismo. Un hombre que reconoce que el mundo se mueve

por una mecánica materialista que él es incapaz de aceptar como gobernante y como individuo. De ahí su doble fracaso. Si Visconti fuera «un metafísico idealista» hubiera hecho del idealista Luis un triunfador y no es ese el caso.

Por eso *Confidencias* no está en absoluto fuera de la trayectoria de Visconti, sino que se inserta de lleno en ella y significa la irrupción de la realidad italiana en una especie de cerrar el círculo en el corazón de la obra del gran director.

Las películas de Visconti, sobre todo las dos últimas, son ese refugio, ese lugar hermoso y terrible en el que ningún tono hiere en el conjunto de los colores: la casa del profesor protagonista de *Confidencias*. Allí hay un constante remitirse a realidades más hondas que las puramente evenemenciales, hasta que acaba convirtiéndose en eso, en mero refugio y en cárcel. La lucidez del viejo mundo despierta al contacto del de una burguesía repulsiva. El primer aldabonazo para el artista se produce en el campo de lo estético, en el choque frente al «gusto» estridente y vulgar de esa burguesía. Pero del choque estético se llega al ético, y este acaba revelándose como el fundamental. No puede soportar una concepción de la vida inmoral y sucia. Visconti no conoce a la juventud y confunde a un *gigolo* rastrero con un exrevolucionario de mayo del 68. En eso resbala. Pero sí entiende a la perfección, porque es algo que conoce desde hace años, el desperezarse del fascismo en Italia cuando parecía muerto, la suciedad de unos sectores burgueses que no dudan en mancharse de sangre. Le queda el grito, el gesto: lo que es propio del artista. La acusación: el propio Visconti dice que en *Confidencias* está hablando Valerio Borghese.

La perfección en la recreación de ambientes, el cuidado del detalle es algo que se convierte en tópico señalar cuando se habla de una película de Visconti. La interpretación de Burt Lancaster —aquel titiritero de *El temible burlón* convertido en actor de inteligencia poco frecuente por obra del maestro— es magistral; así como la de Silvana Mangano —la sensual segadora de *Arroz amargo*, que fue un *sex symbol* en la Italia de la posguerra. Los actores jóvenes están dirigidos con desprecio o con crueldad. Quizá ni siquiera están dirigidos. Y Helmut Berger —para mí insoportable— es un juego privado de Visconti. Hay que tener en cuenta que, como siempre en Visconti, la película está llena de esos juegos privados, y uno de ellos es, sin duda, la propia ruptura del equilibrio estético de la obra.

10. Adiós y camino hacia el fuego.⁵⁰ *Juan sin tierra*. J. Goytisolo⁵¹

1. Juan Goytisolo, que había iniciado su carrera como novelista en 1954, marchando por la línea del realismo con una novela que se tituló *Juegos de manos*, se alejó en 1966 del camino primitivamente emprendido, para seguir los rumbos abiertos por aquella gran obra de Martín-Santos: *Tiempo de silencio*. Fruto de aquel viraje fue *Señas de identidad*, novela con la que inició una trilogía que concluye con su última obra: *Juan sin tierra*. Entre las dos queda una de las cumbres de la novelística castellana contemporánea, *Reivindicación del conde don Julián*. Analizada con perspectiva, la evolución de la obra de Goytisolo a lo largo de esta trilogía parece como si se hubiera convertido en fatal profecía de aquel verso de Cernuda que abría la primera novela del ciclo (*Señas de identidad*): «Mejor la destrucción, el fuego».

2. EL INTELLECTUAL CONTRA EL SILENCIO

En 1966 veía la luz *Señas de identidad*. Si Martín-Santos, cuya novela había sido reeditada en 1965, constataba en ella el silencio del intelectual en nuestro país, Juan Goytisolo iba más allá, prosiguiendo la ruta emprendida por el fallecido autor de *Tiempo de silencio*. Su continuidad no se limitaba a lo estilístico, sino que, desde el exilio, pretendía romper con el silencio, reflejar sus condicionantes personales y familiares, sociales y políticos, para ofrecer, de este modo, sus «señas de identidad». Veinticinco años de historia de España, vividos en propia carne por el autor, eran reflejados en un desesperado intento para que nadie nunca pudiese llamarse a engaño sobre la realidad de una época.

Sabías que, a tu muerte, lo pasado se aniquilaría contigo. Dependía de ti, únicamente de ti, salvarlo del desastre [...] y si un destino acerbo para ti como para los otros te lleva / no queriéndolo tú / antes de ver restaurada la vida del país y de sus hombres / deja constancia al menos de este tiempo no olvides cuanto / ocurrió en él no te calles / ... / alguno comprenderá quizá mucho más tarde / ... / qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen (Goytisolo, *Señas*, pp. 156 y 422).

El novelista se convertía en la voz del tiempo del silencio. Una voz desgarrada por la indignación, a la vez que herida por el remordimiento de ser únicamente voz.

3. DEL TESTIMONIO A LA SUBVERSIÓN

Reivindicación del conde don Julián significaba un paso más en la realidad de una «España como problema» que pasaba a ocupar definitivamente el centro de su temática novelística. Goytisolo pasaba a identificarse con los grandes renegados de nuestra cultura —aquel Blanco White que renunció al idioma—, con los grandes exiliados —Cernuda—.

Goytisolo se convertía en el conde Julián, cuya traición posibilitó la entrada del islam en España, según la leyenda medieval. Agazapado frente a la costa española, imaginaba el novelista una estrategia de invasión, de revolución que incluyera por igual el medio físico, una tradición cultural de veinte siglos y el lenguaje vehículo de esa tradición cultural que no es sino una adaptación de la palabra, del discurso, al medio. Dinamitar en un inteligentísimo ejercicio verbal una larga lista de autores: desde Alfonso x —por orden alfabético— hasta Luis Vélez de Guevara, pasando por el noventa y ocho, por Blas de Otero o Lorca; por Séneca... Destruir el medio que ha posibilitado toda esa cultura: sembrar la meseta de árboles, cambiar el clima («adiós, paisajes áridos, páramos infecundos, planicies sedientas!: los efluvios éticos han cesado», *Reivindicación*, p. 146), romper con una moral y con un lenguaje.

Esta destrucción se planteaba en un espléndido *collage* en el que se incorporaban textos de los más importantes autores de la ideología nacional para despedazarlos. Si en *Señas de identidad* se superaba el lenguaje lineal del realismo, se superponían los estilos y se llegaba progresivamente al poema-*collage*, en *Reivindicación* cuajaba todo ello de un modo magistral.

4. GOYTISOLO SIN TIERRA

Juan sin tierra parte del tema inicial de *Señas de identidad*: una vieja fotografía familiar que recuerda los orígenes coloniales, una botella de licor y un disco. Se inicia como una serie de variaciones sobre el tema, en las que

se reflexiona sobre la pérdida de todo lo referente y acaba hundiéndose en el caos que es a la vez destrucción de las viejas señas de identidad, de toda novela y naufragio de novelista. El intelectual, perdida la raíz, se devora a sí mismo, devora su propia obra y vuelve al silencio o a la más absoluta ininteligibilidad. Porque en *Juan sin tierra* ya no se propone una invasión purificadora, sino tan solo destrucción y traición. No transformar una moral y una cultura, sino borrarla, olvidarla, destruirla y cambiarla por otra en la que sean absolutamente distintos y contrarios los conceptos vitales: una cultura de religión distinta, de diferente moral, oponer al sexo occidental el hedonismo y la sodomía, al alfabeto latino los signos arábigos que suponen toda una ética y una estética, que incluso se escriben en sentido contrario. Las últimas líneas de la obra están escritas en árabe, con lo que Goytisolo acaba por consumir su gran traición como escritor: la traición en el propio signo.

Descubre en su heterodoxia que no es un solitario, aunque lo sea, pero que hay unos precedentes amplios en la cultura peninsular. Que es ya una larga historia desde *La Celestina* a la picaresca, desde Ibn Turmeda a Blanco White, a Valle (¿por qué no?), al propio Goya.

Hay una desgana en toda la novela. En *Reivindicación* había un acabado minucioso. Se dinamitaba el lenguaje desde otro superior si cabe al de sus propios modelos y víctimas. Aquí no. Si bien es cierto que el lenguaje es espléndido, que se emborracha con las palabras, que escribir y hacer el amor se convierte en el libro en una sola y misma cosa, el libro carece de estructura. Tras el inicio, que ya hemos descrito, en el que la novela arranca a modo de variaciones sobre un tema, se llega a una segunda parte dispersiva, gratuita, en capítulos que parecen anunciar próximos libros de viajes y que son casi reportajes en los que se describe el decorado de un don Julián definitivamente desprovisto de su máscara y que ya es claramente uno y el mismo con el personaje conductor de la trilogía Álvaro-Goytisolo. En la tercera parte, consciente de la dispersión de la novela en su carácter de obra inacabada, que no abierta, porque tiene un límite preciso y es el abismo de los infiernos, intenta Goytisolo integrarla a un nivel intelectual, cargando vana y casi cobardemente en un autoaviso sobre cuál ha de ser la posición de la crítica capaz de descubrir su engaño, es decir, su propia traición como novelador.

No tiene estructura, pierde el discurso, el hilo conductor, pero desde la lógica que esgrime Goytisolo, desde la propia coherencia y sentido de la trilogía como unidad indisoluble, ¿qué sentido tiene la perfección formal, qué sentido la estructura, qué sentido el discurso...? Y si todo esto no tiene sentido, ¿lo tiene acaso la novela como género?

Goytisolo se pregunta sobre el parecer de la crítica o, mejor, necesita inventarse un nuevo enemigo, cuando el que presidió su obra anterior (la España Sagrada) ha acabado convirtiéndose en un fantasma. Y es que, en definitiva, su obra está cargada de moral, de puritanismo. Cuando se vive una realidad solo puede llegar a crearse una antirrealidad: una realidad al revés, y él es entonces un español al revés. El mundo es un espectáculo que se representa sobre las espaldas del novelista, que no a espaldas suyas, y el novelista es un espectador, pero un sufrido espectador. Aun cuando uno acabe por escribir en árabe (como parece ser el propósito de Goytisolo), ha aprendido el árabe en un texto bilingüe y lleva sobre sí la conciencia infeliz de una raza. El hedonismo, la liberación de Goytisolo solo viene en la soledad de las noches grifadas sobre un papel que se deja amar impunemente.

11. Sección «De puertas adentro»[52](#)

ECONOMÍA Y CULTURA

La crisis económica también incide sobre el mundo editorial y viene a sumarse a la ya larga serie de factores que últimamente vienen poniendo en peligro el futuro de la novela como producto vendible o al menos incluible en los catálogos de las editoriales.

ENSAYO Y OPORTUNISMO

En detrimento de la poesía o la novela, el ensayo (en especial el político) y el libro de actualidad en general se están convirtiendo en el sector más mimado de la producción editorial. El ensayo político es una actividad digna y necesaria. Su proliferación merece ser encomiada, pero con

reservas. Reservas en lo que se refiere al oportunismo en la publicación de determinados títulos, a la precipitación con que se elaboran muchos de estos libros y, sobre todo, a que bastantes de ellos no pasan de ser meras recopilaciones de artículos de la prensa cotidiana adornados con algunas fotos tremendistas. Reservas hacia el hecho de que estos libros sustituyan y anulen algo tan importante como el que la literatura de un país vea la luz para la que ha sido destinada.

RESTRICCIONES

Con la crisis económica esta actitud se agudiza. Corren rumores de restricciones en la producción editorial en general y de fuertes presiones para limitar el número de títulos de novelas en los catálogos de la actual temporada. Cosas de este tipo llegan a rumorearse de editoriales tan prestigiosas como Barral Editores, de quien incluso se habla, no sé si con fundamento, que muy pronto dejaría de tener sede social propia para fundirse definitivamente con la explosiva Labor. Dentro de esta tónica malas lenguas aseguran que Seix Barral habría renunciado a adquirir los derechos de una novela tan importante y apetecible como *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar.

ENCOMIABLE DIGNIDAD

Por eso resulta tanto más de agradecer la actividad de pequeñas editoriales como Nostromo, Felmar (La Fontana Literaria) o Akal. Todas ellas llevan a cabo una tarea muy encomiable. Las dos primeras rellenan importantes huecos; la tercera dando a conocer jóvenes autores españoles. Demuestran mucho valor a los mastodontes del mundo editorial, jugando siempre sobre seguro, sobre el prestigio de viejas momias periódicamente resucitadas, sobre el prestigio de nombres y títulos que ya han recorrido las colecciones de media Europa o de todo el mundo.

SIGUEN LOS MISTERIOS

Misterios insondables del mundo editorial: Lumen, una editorial también muy valiente, publicó, tiempo atrás, los ensayos críticos de Joyce. Más pena que gloria acompañó al libro. Estos días pasados ha aparecido en la colección «El Libro de Bolsillo», de Alianza Editorial, un volumen de James Joyce bajo el título de *Escritos críticos*. Los recopiladores son Ellsworth Mason y Richard Ellmann, distintos de los que hicieron la selección publicada por Lumen. A instancias de un amigo cotejé las dos ediciones. Coincide en el número, el título y el orden de los ensayos. Al menos así lo dedujimos de un muestreo rápido sobre el índice. La cosa no tiene más importancia que la anecdótica y no merece perder el tiempo en el tema. Lo que sí merece reflexión es el hecho de que probablemente la edición de Alianza no pasará en absoluto desapercibida por crítica y público. Tiempo al tiempo. Hay editoriales que tienen mano de santo.

TÉNGANLO EN CUENTA

También en estos días, Ediciones del Centro ha publicado en nuestro país una obra capital de importancia en la literatura anglosajona, nos referimos a la de Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*.[53](#) La traducción ha sido llevada a cabo por José Antonio López de Letona. El libro lleva, en este caso, una introducción de Francisco Ynduráin y ha habido presentación de gala. *Reseña* se ocupará en un futuro próximo de esta obra con más extensión.[54](#)

12. Una pasión no correspondida. *La orgía perpetua*. M. Vargas Llosa[55](#)

1. Bajo el título *La orgía perpetua* (Flaubert y «*Madame Bovary*») la editorial Taurus[56](#) ha reunido en un volumen tres ensayos de Mario Vargas Llosa que suponen un acercamiento del gran novelista peruano a un clásico de la literatura universal. Se trata de tres variaciones sobre un mismo tema, de un mismo tema visto desde tres ópticas o, mejor, de una plasmación de lo que para Vargas Llosa es la crítica literaria en una triple e indisoluble vertiente.

«El primer acercamiento»⁵⁷ se lleva a cabo explicitando la «relación entre lector y obra literaria» (Vargas Llosa-*Madame Bovary*): «Un libro se convierte en parte de la vida de una persona por una suma de razones que tienen que ver simultáneamente con el libro y la persona» (página 18).

Una «segunda parte» analiza el largo «proceso de la creación literaria»: el drama de la gestación de una novela y lo que esta acaba siendo: Flaubert, el mundo de Flaubert (la Francia provinciana del siglo ^{xix}), la novela de Flaubert (*Madame Bovary*). A través de qué mecanismos el mundo real, las personas y las cosas que entornan al novelista se convierten en páginas de la novela y en qué han quedado transformadas tras el proceso depurador del arte.

El «tercer y último artículo» del libro «pone en relación la novela (*Madame Bovary*) con aquellas que le precedieron y con las que le siguen» en esa larga cadena de la que constituye un eslabón.

2. «*On simplifierait peut-être la critique si avant d'énoncer un jugement, on déclarait ses goûts*». Con esta frase del propio Flaubert —y que este incluía en el prólogo a una obra de su gran amigo y desafortunado escritor, Louis Bouilhet— inicia Vargas Llosa «la primera parte de su trabajo».

Se declara partidario de un «eclecticismo crítico» frente a la unilateralidad de escuelas formalistas, contenutistas, psicoanalistas, sociologistas, etcétera. La obra literaria es polivalente. Admite diversos tipos de significado total. El primer paso de Vargas Llosa es sumergirse en *Madame Bovary* intentando captarla desde el «punto de vista del lector», de él como lector. Indagar esa rica y ambigua relación entre el texto y la mirada que recorre el texto, en la que se mezclan filosofías de la vida convergentes o paralelas, morales y estéticas cercanas u opuestas, e incluso una llamada, una posible recepción de una pulsión erótica («En mi caso, ninguna novela me produce gran entusiasmo, hechizo, plenitud, si no hace las veces, siquiera en una dosis mínima, de estimulante erótico», *ibidem*, p. 35).

El crítico, en primer lugar, nos muestra sus claves: se desnuda. Vargas Llosa, consecuente, nos brinda un conmovedor *striptease*, una espléndida «confesión» desbordante de vida que constituye, sin duda, lo mejor de todo el libro. Ante la apasionada confesión de quien ha encontrado un modelo,

una piedra de toque en la que contrastar su existir de hombre y su labor de novelista, palidece cualquier otra reflexión más analítica.

Flaubert es para Vargas Llosa un modelo estético y ético, un modo de vida (o de sustituir la vida: «*Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle*», G. Flaubert) y Emma Bovary para el peruano es una gran pasión imposible.

3. La «segunda parte» constituye una investigación «sobre el propio acto de creación literaria». Revolver los papeles, las cartas de Flaubert; estudiar y expurgar sus biografías —la más ambiciosa, sin duda, la de J. Paul Sartre, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*—; indagar cómo el mundo objetivo salta a la objetividad de la novela, cómo alcanzan la verdad novelesca personajes, paisajes y problemas de la vida real; cómo se objetiva la problemática del artista en el texto.

Cercar el acto creador, girar en torno a él fascinado con el peligro de abrasarse, como ambicioso Ícaro, en un esfuerzo estéril. Lucha ingrata cuyos resultados se saben de antemano pobres porque la vida de un hombre está compuesta de millones y millones de minutos y basta una fracción de segundo para impresionar una mente.

Pero algo queda de este esfuerzo del crítico: la imagen de Flaubert, doble materialista en cuanto bucea en lo real y sabe, al mismo tiempo, de la objetividad de lo literario. La novela es un mundo con su propia estructura, con leyes propias. El novelar exige a Flaubert un ímprobo esfuerzo. Son horas y horas ante el papel en blanco en busca de la palabra exacta. Palabras y palabras sustituyéndose unas a otras hasta cuajar en ese estilo que, a cada nueva lectura, nos parece un más claro antecedente del de Proust.

Flaubert sabe que una novela está hecha de palabras y que ellas son a la vez colores, personas, lugares o tiempos. El tema importa poco. Es el acabado quien configura la mediocridad o la maestría de una obra. Una página en prosa debe ser no menos perfecta que una página en verso.

El valor de esta parte del trabajo de Vargas Llosa estriba, sobre todo, en que acerca al profano el enorme drama que supone la creación literaria para un hombre como Flaubert, en el que la literatura tomó el lugar de la vida.

4. En el «tercer apartado» pretende Vargas Llosa la valoración de una novela como *Madame Bovary* como eslabón de la literatura mundial.

Para él se trata de la «primera novela moderna». Y lo «es por su tema», en el que protagonismo corre a cargo del antihéroe: el hastío y la mediocridad son los verdaderos protagonistas que llenan cada página de la obra. Frente a ellos, el contrapunto de una pasión idealista de clara influencia cervantina. Es moderna, además, porque este tema es elevado, desde su ser en el mundo radicalmente antiestético, a la categoría de objeto artístico precisamente a través de su tratamiento formal. Y moderna es también en cuanto a la utilización de determinadas técnicas como el monólogo interior.

Se incluye aquí una comparación con el teatro de Brecht que sin duda puede abrir interesantes polémicas sobre el papel social de la literatura.

5. En resumen, se trata de un apasionante y apasionado libro, rebosante de amor por la literatura y que intenta abrir nuevas ópticas a la crítica desde una actitud que tiene no poco de ecléctica y bastante de superadora de escuelas unilaterales y más o menos sujetas a modas. Pero es, también y sobre todo, una impresionante confesión en la que Vargas Llosa se enfrenta con su propio ser en el mundo como novelista y hombre: «Ya sabía qué escritor me hubiera gustado ser y [...] desde entonces y hasta la muerte viviría enamorado de Emma Bovary» (p. 18).

Vargas Llosa quisiera ser como Flaubert y su gran amor es Emma Bovary o, mejor, él es, como Flaubert dijo serlo, Emma Bovary, ese ser soñador, ansioso de vivir y amar y condenado a la triste parodia del infierno de los místicos: el siempre, para siempre de la mediocridad y el hastío, roto solo en el acto de leer, de protagonizar a través de entes de ficción; o bien de sentirse fecundo ante el papel en blanco, en esa erótica del texto a la que ya hubimos de referirnos en nuestra reseña sobre J. Goytisolo el pasado mes.

13. Sección «De puertas adentro»[58](#)

En el pasado número de *Reseña*, y desde esta misma sección, apuntábamos algunas dificultades por las que atraviesa la novela como producto comercializable. A lo largo del presente mes estamos asistiendo a dificultades a más amplio nivel. Son las viejas y sabidas del «escribir en España es llorar» y afectan a gran parte de los usuarios de máquina de

escribir. O, mejor, para no caer en el estrecho gremialismo, a buena parte de los que ejercen por estos pagos el funesto vicio de pensar y sentir. Escribir no deja de ser la forma, lo otro, lo sustancial.

DIFICULTADES ADMINISTRATIVAS

Aquí la primavera es flor de un día y por este motivo, por la prematura llegada del invierno, servidor ha perdido la cuenta de las revistas que no ha podido leer a lo largo del mes. Pero también sobre los libros ha caído casi todo el peso de la ley, y sobre la editorial Akal una buena parte. Por diversos medios y motivos, todos ellos ligados con la Administración, cinco libros de este fondo editorial no han alcanzado los escaparates de las librerías en las últimas jornadas. Tres de «política» (dos de Lenin y uno de Maestre) y dos relacionados con temas literarios: la obra de Ralph Fox, *La novela y el pueblo*,[59](#) y la de John Cleland, *Fanny Hill*. Cualquier libro es fruto de reflexión y trabajo. Cuando una voz enmudece, todos perdemos algo.

LO QUE FALTABA

Si ya es de por sí azarosa la vida del libro, cuál no será el temblor de los editores cuando se encuentran, incluidas como editorial en primera página de la revista que es su portavoz dependiente del Instituto Nacional del Libro Español, opiniones como la que sigue. Se dice allí, por ejemplo, que en muchos escaparates «gritan» libros que por dentro «son naderías verbalísticas (demenciales en no pocas ocasiones) o, lo que es peor, basura de los bajos fondos de almas degeneradas». Se pregunta si «¿se puede pedir respeto para tales engendros monstruosos, deyecciones de la pasión viciada y no creaciones del espíritu libre y soberano?».».

Por ese camino, se llega al punto de hacer «una referencia a los agresores del libro. A los que no lo respetan por principio» y se concluye que, claro, es una «delicada cuestión» porque «está claro y de actualidad que atravesamos un periodo de apasionada confusión en este punto». Prosigue: «¿Cómo no condenar la acción de esos bárbaros que repiten hoy lo que siglos atrás sucedió con la quema de la gran Biblioteca de Alejandría?». ».

Pero introduce un sutil distingo porque «convertir los libros en armas ya es un reto. El escaparate no debe salirse de su función expositiva. Cuando se instrumentaliza al servicio de fines extraculturales (y más si se instrumentaliza con fines destructivos de los valores que forman el armazón de la sociedad), el escaparate se transforma en una trinchera. ¡Cuidado!». Sí señor, cuidado y mucho cuidado es lo que deben tener los libreros del país cuando algunos portavoces suyos les ponen un casco y los hunden en una trinchera, porque en una trinchera —y hay escaparates que, al parecer, lo son— puede pasar cualquier cosa.

Y pasa, y pasa...

«DESCUBRIMIENTOS»

En el anterior número de *Reseña*, los compañeros de la sección «De puertas afuera» reclamaban la pronta publicación en nuestro país del libro de Osman Lins, *Avalovara*.[60](#) Ya está aquí y ha venido de la mano de Carlos Barral, quien asegura que es un «descubrimiento» suyo. Un erudito amigo mío asegura poseer una edición de 1973 publicada en Francia por Denoël. Ni quito ni pongo rey, pero también los compañeros de aquí la han descubierto por su cuenta.

CLÁSICOS

En cualquier caso, nos alegramos de que el señor Barral lleve a cabo trabajos tan acertados como el de editar la *Prosa completa* de Luis Cernuda,[61](#) ya en las librerías, y en la que se incluyen, entre otras cosas, sus críticas literarias y aquel maravilloso e inencontrable *Ocnos*. Mientras tanto, prepara la publicación de la obra de César Vallejo, cuya aparición exigirá todavía muchas horas de dedicación y la superación de alguna pequeña dificultad administrativa.

Y hablando de próximas apariciones, parece que ya está muy cerca la edición de Lumen del *Ulises* de Joyce con prometedora traducción de J. M. Valverde.

14. Un torbellino de imágenes.[62](#) *Mortal y rosa*. F. Umbral[63](#)

Mortal y rosa, de Francisco Umbral, se sitúa entre la confesión personal, el diario y ese género que tan pocos cultivadores acertados ha tenido en nuestro país que es el ensayo literario-filosófico-intelectual que, a modo de juego, divaga y hace palabras sobre esto y aquello. Un mínimo acercamiento al libro nos lleva a diferentes planteamientos a la hora de analizar cada uno de estos aspectos.

La obra no posee una unidad. Se trata de apuntes dispersos, de ejercicios y anotaciones partiendo de una reflexión en torno al propio cuerpo y su entorno, en torno a la propia muerte, a la muerte de un niño, su hijo, él mismo: todos los niños acaban muriendo.

Por lo que se refiere a su categoría de «ensayo literario-filosófico» debo confesar, como punto de partida, que el género en sí suele aburrirme. Me parece —y no pasa de ser una opinión— un quemar palabras e ideas sin un objeto claro y sin un soporte intelectual que dé a unas y otras cuerpo. Y las palabras, como las ideas, ya están bastante quemadas. El ingenio, en estos casos, suele acabar rozando la *boutade* (es muy difícil ser un genio; es muy difícil ser Montaigne). En este género chico se corre el peligro de decir cosas como que «La música no huele. Por eso, quizá, no me dice nada. [...] El olfato, quizá, es la mirada del alma» (p. 57), lo cual no deja de ser una tontería. Todo lo más, un ejercicio vacío en el que se dice una cosa, pero se podría perfectamente decir la contraria o no decirla.

Por lo que el libro tiene de «diario» y de «confesión personal», la tarea de análisis me parece tremendamente difícil, casi diría inmoral y solo encuentra justificación en el impudor del autor que entrega las páginas a la imprenta y permite que se ponga un precio a su obra.

En cualquier caso, esta faceta del libro es, con mucho, la más impresionante, ya que Umbral llega, ante los ojos del lector, a un brutal autocuestionamiento. Es terrorífico leer en la página 187 que, para él, brillante y prolífico articulista,[64](#) escribir artículos es «una brillante forma de fracasar» y unas líneas antes nos dice: «Con cada artículo que escribo pierdo la posibilidad de hacer un poema, un ensayo, un relato, algo más resistente y continuo. Y así, en cada artículo entierro y amortajo para siempre una dirección de mi vida, o varias direcciones, dejándolo todo incompleto, insinuado, quebrado, roto, maltrecho y malogrado».

Ante esto; ante los enternecidos diálogos con su hijo que acaba de morir, el comentarista se retira porque un juicio solo podría ser el juicio a un hombre ya que lo literario se diluye, se confunde, se pierde.

Pero Umbral es un maestro en el manejo del lenguaje, en la creación de imágenes, de metáforas con las que se emborracha y —esa es la cruz— agota al lector que no sabe cuándo la palabra es vehículo de algo profundo o es fin en sí mismo. El surrealismo y la escritura automática han influido sin duda en esta fertilidad de Umbral, quien llega hasta el extremo de llenar su libro de más o menos afortunadas greguerías: «Me como una naranja y tengo un día anaranjado» (página 63).

El libro es un huracán en el que resulta difícil, entre tanto derrumbarse de imágenes, distinguir la observación profunda del juego aburrido con los verbos, la pedantería del vitalismo auténtico, el vacío tic del profundo sentimiento personal.

15. Sección «De puertas adentro»[65](#)

LIBROS Y LATAS DE SARDINAS (NOTAS SOBRE CULTURA Y CAPITAL)

Vino en Villamagna: elegante marco y escasos canapés (conjugan economía y prestigio). El negocio del libro puede dar millones. El libro ha dado millones a algunos durante años. El próximo año el libro puede darles aún más millones a los mismos. A estas conclusiones y a una profunda indignación llegué tras asistir a la presentación en Madrid de «los premios Planeta».

El acto fue amenizado por diversas voces, la más sobresaliente la del señor Lara, dueño de la editorial. Con su gracejo característico, de esa zafia y chabacana escuela a la que tan acostumbrados nos tiene el país, hizo la apología de la cazurrería entre la veneración de escritores e intelectuales que, «madre, al oro se humillaban».

Nos habló de latas de sardinas (*sic*), de millones (*sic*) y, también, como si un accidente se tratara, de libros. Al fin y al cabo, todo viene a ser lo mismo, y, por si alguno lo dudaba, allí estuvo el señor Lara para

explicárnoslo. Como diría don Bertoldo, yo no sé lo que es un libro: yo solo sé su precio.

Contó divertidas —estomagantes— anécdotas con esa seguridad que en este mundo da el poder (el dinero). No contó la historia de aquel amigo suyo que escribe novelas muy sencillitas y luego, una vez acabadas, las embrolla para que nadie las entienda y la crítica diga que son buenas. Y avisó: para ganar el Planeta hace falta que la novela se entienda (no especificó por quién). Él «no está dispuesto a publicar libros que necesiten un folleto adjunto en el que se explique qué se ha querido decir».

Luego vino Carmen Llorca haciendo alardes de un catalanismo que, muchos nos tememos, va a ser inútil para mantenerla en el Ateneo y llenándose, en tan esplendoroso marco, la boca con la palabra proletariado.

Mercedes Salisachs hisopó, hasta dejar chorreando, al señor Lara (dos millones son dos millones), y, mostrando una asombrosa coincidencia de criterios con el mecenas, habló una vez más de libros y latas de sardinas, llegando a la cumbre de su admiración por el señor Lara al exclamar aquello de (cita textual): «¡Cuántos vendedores de latas de sardinas quisieran tener ese talento tuyo!».

Yo, que no soy novelista, como lo es doña Mercedes, que no tengo familiares encumbrados en altos cargos de ninguna ciudad ni siquiera de tercera categoría como ella, al parecer, los tiene y en ciudades de primera, desde mi humilde posición de ciudadano que tampoco es millonario como ella, por obra y gracia del señor Lara, debe serlo a estar horas, me atrevería a pedirle que no faltara el respeto a los fabricantes de conservas del país: lo cortés no quita lo valiente, doña Mercedes.

ESCARPIT YA NO ESCRIBE DE FÚTBOL

Tras el cóctel, perdió todo interés la anécdota de aquel amigo, quien al presentar una obra de Escarpit a un librero, se vio sorprendido por la exclamación de este:

—¿Entonces ya no escribe de fútbol Escarpit?

Claro, si en las cumbres de la cultura se cuecen aquellas habas, imagínense ustedes las que se deben estar cociendo en los abismos (sin hache).

MÁS DEL DOBLE. PRONTO: EL CUÁDRUPLE

En los abismos le cobran ya a uno más del doble por una colección de *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana*.

La Ilustración Poética Española e Iberoamericana es uno de los más importantes empeños de unir calidad artística y dignidad con un precio módico en una espléndida revista de poesía. Pues bien, recientemente fui a buscar algunos números atrasados de la colección a una de las librerías en que, se anuncia, pueden ser adquiridos. No venden números sueltos atrasados porque están agotados, venden colecciones completas — obsérvese la contradicción entre número suelto agotado y número envuelto con franja de papel blanco y celo a la venta—. No satisfechos con obligar al cliente a llevarse la colección completa, venden esta a «más del doble de su precio de tapa». (Se trata de una joya bibliográfica).

Ante una débil protesta por mi parte, me amenazan con que pronto volverán a subir otro tanto (es decir, al cuádruple).

Desde mi ignorancia, no sé si esto es legal y honrado. Antes, las librerías de primera mano no especulaban con las obras agotadas; esa misión quedaba para los libreros de lance, que es otro tema sobre el que habrá que volver desde aquí.

LOS PREMIOS ANAGRAMA

Ya está en los escaparates el premio Anagrama de ensayo, que recae —cosa bastante insólita— sobre la labor de seriedad e investigación, y que este año ha sido obtenido por una obra en la que se estudia la aplicación de modelos matemáticos a la lingüística. Finalista, un estudio de crítica literaria de Jenaro Talens sobre la obra de Cernuda.⁶⁶ No es frecuente un premio de ensayo en nuestro país. Desde aquí, nuestro agradecimiento y nuestro apoyo.

16. *La turbina*. César M. Arconada.⁶⁷ En el cruce de los caminos⁶⁸

Cuando en las historias de la literatura se escribe sobre *La turbina* se hace considerándola como uno de los más claros precedentes de la corriente realista que se impondría en la narrativa española de la década de los cincuenta y valorando su peso sobre una novela como *Central eléctrica*, de López Pacheco (Barcelona, 1958). No es este lugar para discurrir si el realismo español tuvo unas raíces en la preguerra, pero sí se pueden hacer unas consideraciones sobre si *La turbina* es o no una novela realista, una novela social o una tercera vía que participa de ambas, a la vez que de otros fenómenos literarios ligados a la época en que se publica.

La clave de esta novela parece hallarse en el año de su publicación: 1930, con lo que esta fecha significa a nivel de procesos generales en las corrientes literarias y de desarrollo biográfico del autor. Resulta imprescindible recordar que se trata de un momento de transición que se refleja en la propia personalidad del autor, exultraísta, excolaborador en *Alfar* y en la *Gaceta literaria* y futuro militante en las revistas *Octubre* y *Mundo Obrero*.

En la transición desde unas posiciones estéticas a otras rigurosamente militantes se inscribe esa tensión que subyace a lo largo de toda la novela. Más que de una novela social, se trata de una obra en la que las ideas se reencarnan en personajes y situaciones, incluso en geografías.

Unos obreros dispuestos a montar una turbina que posibilita la llegada de la luz eléctrica llegan a un pueblo atrasado y ligado a una caduca economía campesina. Se produce el choque entre los elementos más conservadores, obstinados en el esfuerzo inútil de mantener una vieja manera de vivir, y los recién llegados, portadores del ineluctable progreso.

La historia se desarrolla de un modo lineal que deja paso a poéticas digresiones sobre el tiempo detenido, sobre la inmanencia de la sociedad rural de pronto a punto de romperse, en un tono que, a veces, remite a los antecedentes ultraístas del autor.

Si es cierto que en la narración de personajes y situaciones hay naturalismo, como dice el prologuista G. Santonja, ese naturalismo encuentra su contrapeso en una idealización que hace portadores a unos y otras del valor de símbolos filosóficos (luz contra sombras, naturaleza contra civilización, brutalidad contra inteligencia, retraso contra progreso...). No hay un planteamiento de conflictos sociales, sino de lucha de ideas. Por eso, *La turbina* remite al concepto de novela intelectual.

El desenlace vuelve a plantearse a nivel intelectual y simbólico más que a nivel social: el progreso triunfa, pero exige sacrificios y los exige no en la dinámica de las estructuras, sino como un dios poderoso y cruel: de un modo fatal.

Para ello, Arconada hace que el obrero protagonista sea asesinado por un viejo loco ligado al viejo modo de vivir. Y va más lejos; introduce un personaje casi calderoniano: una niña que muere cuando llega la luz y huyen las sombras, de un modo fatal e inexplicable: «La niña murió en el cruce de los caminos, fatalmente, como empujada por esa muchedumbre de sombras que se replegaban para dar paso a la luz. Ella parecía una víctima, la víctima inocente de una lucha [...] entre enemigos, entre la luz, instrumento de los hombres, y las sombras, instrumento de Dios» (página 162).

Esa es la clave de la novela, el enfrentamiento entre luz y sombras, entre una poética del campo desdichadamente condenada a desaparecer y una dolorosa veneración por el progreso irrefrenable. La solución tiene un sustrato realista (el triunfo del progreso), pero se produce en el ámbito de la metafísica (como una lucha entre ideas y símbolos). Está a mitad de camino entre Sender y la generación del veintisiete. Y Arconada navega entre idealismo y materialismo.

17. Sección «De puertas adentro»[69](#)

NUEVO MINISTRO

Depende el mundo del libro, en nuestro país, del Ministerio de Información y Turismo, el cual ha visto renovado su titular. No sé cuál va a ser la política del nuevo ministro: en cualquier caso, hay ceses que merecen congratulaciones y el del señor Herrera y Esteban es uno de ellos. De él ha dicho Juan Marsé, uno de nuestros grandes novelistas: «El señor es bajito, de boca crispada, de barbilla hosca, de verbo mandón y contundente, y de reciente expediente. Con tenebrosa suficiencia sus ojos miran a todos lados menos a uno. Es bajito. [...] Bajito. Parodiando su estilo arrogante e incontestable, exponente belicoso de la barbarie y la estupidez, que ha de

ser triturada por las muelas de la historia, y que alcanzó cotas de auténtica pesadilla en los últimos tiempos, diremos, saliendo al paso de canallescos rumores que...», y sigue Marsé diciendo cosas en *Por Favor*.[70](#) Hasta llegar a eso de «Adiós muy buenas, que usted lo pase bien. Y no vuelva».

FUENTES, NO

Parece que no se ha autorizado la aparición en España de la novela de Carlos Fuentes, *Terra Nostra*. Sus motivos tendrán para no dejar que la leamos, digo yo.[71](#)

¿Y LA NOVELÍSTICA JOVEN?

Lo malo es que aquí sigue todo por el estilo. Parece como si un vendaval hubiera arrasado a los jóvenes novelistas del país. ¿Habrá generaciones definitivamente perdidas? Uno se pregunta a cada nuevo premio: ¿será ahora cuando aparecerá un joven valor? Porque está bastante claro que las editoriales no gustan de apostar por los jóvenes: es más seguro seguir vendiendo los nombres que ya se venden.

TAMPOCO LOS PREMIOS

Pero ni siquiera los premios traen sorpresas. Véase, por ejemplo, el Nadal: otro escritor prolífico, consagrado y todo lo demás: Francisco Umbral ha sido quien se lo ha llevado esta vez.[72](#) Don Francisco dijo que conseguía escribir tanto a base de trabajo: eso no lo duda nadie.

UN DETALLE

Por eso resulta digno de agradecer el que los señores de Seix Barral, al parecer de la mano de Josep María Carandell, se hayan atrevido a publicar los textos de Antonio-Prometeo Moya, *Retrato del fascista adolescente*. Confieso que su lectura me ha dejado bastante insatisfecho, pero, oiga, al menos se trata de un hombre nacido en 1949.

CLÁSICOS

Atención a la nueva colección de Lumen, dedicada a clásicos: dos títulos en el mercado: Horacio y Petronio.[73](#) Es una pena que no se hayan animado a publicarlos en bilingüe. ¿Quién niega que aun sin saber latín a Horacio hay que recitarlo en su lengua?

18. Pasolini, Pier Paolo: *Las cenizas de Gramsci*. Traducción y prólogo de Antonio Colinas, Madrid, Visor, 1975, 141 páginas, 120 pesetas[74](#)

Cuando la muerte ha segado una de las conciencias más lúcidas y apasionadas de nuestro tiempo y la barbarie ha pregonado una vez más su crimen, queda en pie, incallable, la voz del poeta. Desde aquí solo cabe un homenaje incondicional y sin fariseísmos, una aceptación total de un hombre que quiso vivir consecuentemente. Alguna vez la hipocresía dejará paso a la solidaridad.

19. Exorcismo vía vómito.[75](#) *Retrato del fascista adolescente*. Antonio-Prometeo Moya[76](#)

Nos encontramos ante una serie de relatos cortos, llevados a cabo por un obrero nacido en 1949, residente en Valencia y de origen manchego, cuyo más importante valor es el testimonial de un inmenso vómito sobre esto o aquello (no importa el qué, cuando la realidad en su conjunto es vomitiva y escribir se convierte en un solitario acto de rabia en el centro de la nada).

El autor los ha calificado de «progimnasmias», con una pedantería naif, que, por otra parte, está presente a lo largo de cada uno de los textos. Tal vez la «palabra “progimnasma”» cumpla, sin embargo, la misión de ayudarnos a un cierto esclarecimiento de su sentido. Porque, en realidad, son el principio de un exorcismo, la primera parte de un proceso de desnudamiento, el preámbulo para algo: quizá para el definitivo silencio.

Aquí están presentes la deyección, el crimen freudiano, la rabia, una enorme rabia que acaba confundiéndose con el ansia de epatar a la

sociedad. Quizá se trate de fustigar, de escupir, o de sodomizar. Creo que, sin embargo, solo se llega a eso: a epatar.

Ya los títulos de cada relato son una provocación: «Descripción de una fantasía sexual de un adolescente de la clase obrera», «Filippo Tommaso Marinetti», «Excombatientes fascistas se corren una juerga», etcétera, así hasta catorce narraciones llenas de ira y escritas con vacilaciones e inexplicables cambios de estilo: mal escritas (aunque escribir bien no sea hacerlo con los zapatos de charol puestos).

Tienen la fuerza y la frescura de la «ópera prima» a la vez que un excesivo exhibicionismo «culturalista» que, dicho sea en su favor, nada tiene de academicismo. Al hablar de culturalismo tampoco me refiero a ese profundo poso que, en lector reflexivo, deja el contacto cotidiano con la literatura, sino a esos tics, a esos rasgos tomados de cualquier lectura a veces precipitada. Ya en el título del conjunto hay una referencia a Joyce (y, claro está, un cierto oportunismo por parte de la editorial a la caza del posible lector); toques *nouveau roman* asoman constantemente a lo largo de cada una de las narraciones; también, y sobre todo, está presente el expresionismo (uno de los relatos se titula «Metamorfosis del expresionismo» y está dedicado «al primer Franz Werfel»); aparecen otras veces absurdas historias en las que se ven implicados —sin que uno se explique demasiado bien por qué— Marinetti, Lenin, Gramsci, Mussolini, etcétera.

No es, pues, una obra primaria, como podría hacer pensar el hecho de que se trate de primeros textos y que su autor sea de origen obrero, sino que está llena de guiños culturalistas que enturbian lo que podría haber sido un asesinato a todos los tabús que convierten en alucinante la vida de un ciudadano de veinticinco años.

Aunque la realidad se cuele en algún relato con fuerza, Moya remite constantemente a un mundo de seres deformes encerrados en sus propias aberraciones: «Veo a un cojo en ejercicio de yoga, la pata de pato doblada, las manos masturbando, la boca contraída. Junto a él veo un manco en ejercicio de yoga, el muñón retorcido alrededor del cuello, las manos masturbando, los ojos arrugados... un ciego... las manos masturbando, las rodillas temblando... un subnormal... las manos masturbando... un negro, el pelo lleno de caspa, las manos agitando el pene... un judío...» (página 163).

El lenguaje, en esta línea teratológica, es desequilibrado, tiene la fuerza que da la rabia y sabe dar el tono de purga que el autor parece desear. Pero el lector —yo, al menos— se encuentra confundido y no sabe encontrar el significado último de la mayor parte de los relatos.

Uno acaba por pensar que quizá se trata de que, en determinadas circunstancias sociales, acaba perdiéndose el sentido de la escritura y solo queda la opción del vómito. En ese sentido es recomendable la lectura de este libro lleno de rabia al que, pese a todo lo dicho hasta aquí, el que escribe mira con simpatía porque también pertenece a la generación de los sin voz.

20. Sección «De puertas adentro»[77](#)

SIGUEN LOS SECUESTROS

¿Aburriré a los lectores?

Si también este mes hablo de libros secuestrados, ¿aburriré a los lectores? La verdad es que esta realidad que nos ha tocado vivir aburre y cansa lo indecible. A mí también. La democracia que, según algunos, nos van a dar es «selectiva». Para estos —los de siempre— todo; para los otros —los de siempre también— ni el pan ni la sal. Así no puede venir nada bueno. ¿Cómo va a venir algo bueno si quienes hacen y deshacen, aquí, ahora y antes, con democracia y sin ella, los de siempre, siguen dejando caer todo el peso de su ley sobre Anagrama y sobre Akal, que son a las que menos pan y sal se va a dar en este entierro?

Porque, señores nuestros, ¿cómo va a ser subversivo un libro escrito hace cincuenta años? ¿Contra quién de nosotros o, mejor, de ustedes atentarán Gramsci, Bordiga o la Kolontái si escribieron hace medio siglo, repito: siglo?

Se trata, opino por si sirviera de explicación a alguien, de documentos históricos «imprescindibles». ¿O es que se sigue queriendo que la gente no sepa más que media historia? Eso, la verdad, no me parece democrático.

PONER MUROS A LA HISTORIA

No me parece democrático, pero, lo que es peor, ni siquiera me parece racional, ni útil, ni nada, porque no se pueden poner puertas al campo, ni embalsar el curso de la historia para que riegue solo nuestras lechugas: las aguas acaban por volver a su cauce, el que exige el bien de los pueblos. Y las voces amordazadas vuelven a dejarse oír. ¿De qué sirvió que hicieran callar a Machado o a Hernández? Su voz que era del pueblo acabó por ser restituida al pueblo por encima de barreras y muros. Pese a todo, siguen sin poder encontrarse en Madrid las obras completas de ambos, publicadas por la Editorial Losada de Buenos Aires y largo tiempo prohibidas. ¿Quién se acuerda hoy de los poetas oficiales que pretendieron usurpar el puesto de los verdaderos poetas?

OTROS TAMBIÉN SE VAN ABRIENDO PASO

Por ejemplo, Luis Goytisolo, quien ya puede ver en los escaparates de las librerías españolas su *Recuento*. ¿Cuándo nos darán la satisfacción de ver en esos mismos escaparates las *Señas de identidad* del otro Goytisolo, de Juan?

Parece que quien va a obtener una pronta autorización es el libro de Dommanget *Historia del Primero de Mayo*, que ha esperado su publicación durante cuatro años.

También se estaría procediendo a revisión del libro, impublished pese a figurar en el catálogo de Enlace, al igual que el de Dommanget, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*.

LA FASCINACIÓN POLÍTICA

La Gaya Ciencia, como la inmensa mayoría de los ciudadanos de este país, también ha abierto sus oídos al canto de esa señora llamada política y prepara una colección que puede ser la más popular y vendida. Entre los autores hay un Felipe, un Simón, un Enrique y un Vicente. Todo ello según una fuente que no me ha autorizado a decir más. El tema de la colección, en el próximo capítulo.

Como en la vida misma, también en esto de los libros unos todo y otros nada. Alianza cumple seiscientos números en El Libro de Bolsillo; sus colecciones Alianza Universidad y Alianza Tres van sobre ruedas y piensa en la posibilidad de una nueva serie, Alianza Forma, dedicada al arte y, cómo no, a monopolizar porque se puede. Nostromo, en cambio, parece condenada irremisiblemente a desaparecer. ¿Quién duda que ha llevado a cabo una importante labor, que merecía mejor suerte? Desde estas líneas, nuestra triste despedida.[78](#)

21. Visconti: un clásico[79](#)

Hace unos meses tuve la suerte de poder comentar desde estas páginas, con motivo de su estreno en España, la última película de Visconti, que nos llegó con el título de *Confidencias*. Entonces meforcé, sobre todo, en dejar constancia de su coherencia como intelectual y como cineasta; como hombre. De su enorme capacidad y valor para convertir cada una de sus películas en una puesta en cuestión de sí mismo, de su propio cine y de su concepción del mundo y la cultura. Hoy, tras la visión de *La caída de los dioses*, esta reflexión podría ser profundizada, ampliada y, sin duda, reforzada. Porque si hay algo evidente en la obra del genial director italiano es que nunca ha sido una flauta tañida por casualidad. Tras ella está siempre presente una ética poderosa, una enorme cultura y una firme posición respecto al papel del arte. Cada paso está respaldado por demasiadas implicaciones, tiene demasiados soportes como para ser fruto del azar o un paso en el vacío.

Porque Visconti no es solo —como tantos otros— un hombre de cine, su lenguaje no es un lenguaje únicamente cinematográfico (aquí cabría una reflexión sobre su europeísmo) y sus preocupaciones desbordan los límites de un arte concreto y de una industria. Hay que recordar sus actividades como hombre de teatro, su conocimiento de los clásicos de la literatura universal, sus inquietudes sociales, políticas y filosóficas, la enorme sensibilidad musical, la pasión por las artes plásticas. Todo ello da pie para

que cada obra de Luchino Visconti sea un universo de múltiples polaridades significativas cuya captación exige la propia universalidad viscontiana. Con frecuencia, de él, de su grandeza, no nos llegan sino retazos, escapándose nos muchas connotaciones.

En él se ha sintetizado toda una tradición cultural: cruzan su obra Marx y Gramsci, Shakespeare, Wagner y Mahler, la ópera italiana y Verdi, su erudición histórica y la cultura pagana de Renacimiento, Thomas Mann, Dostoyevski, Proust y un largo etcétera que traza una red en la que se ven implicadas las más importantes cumbres de la cultura occidental. Visconti los implica a todos en su reflexión, porque esa cultura se ha convertido en parte esencial de su «ser en el mundo»; por ello lo hace no con la pedantería del diletante que se esfuerza en demostrar sus conocimientos, sino como hombre cuyo pensamiento solo puede reconstruirse a través de todas esas piezas claves. Ese bagaje cultural es su arma frente a una realidad que se le abre siempre nueva y fugitiva.

Se habla de él como de un clásico, y el término es aceptable si entendemos por clasicismo la cumbre artística en la que una época encuentra su síntesis: nunca como equilibrio. Porque Visconti, como Dostoyevski, Shakespeare o Proust, sabe herir todas sus obras con románticos desequilibrios, con inquietantes fisuras que escapan a quien solo pretenda descubrir en él la aparente calma de lo que no es sino una perfecta y acabada puesta en escena. Toda la obra de Visconti está marcada por el desequilibrio. Toda la obra de Visconti posee ese sentido y lo posee en un doble aspecto: interno y externo. Desequilibrio interno de mundos de diferente peso específico que luchan, encontrados, hasta la desaparición, incluso física del uno frente al otro; desequilibrio, también, que surge de la relación de cada una de sus obras con el propio autor y con su medio: cada película es un interrogante, una puesta en cuestión que acaba resolviéndose en un interrogante nuevo, en una nueva puesta en cuestión. Visconti tiene demasiadas claves entre sus manos como para creer en la resolución definitiva de las contradicciones a partir de un mero esquema y conoce que toda respuesta no es sino un nuevo interrogante.

Con Visconti uno tiene, cada vez, la impresión de embarcarse en caminos que vienen de lejos, desde los primeros balbuceos en la noche de los tiempos, esos caminos que se llaman cultura. Que no lo atan, frente a la opinión de muchos, a una univocidad estética. En ese sentido, la estética

presente en *La caída de los dioses* puede desvelar muchas claves, porque allí late otro mundo, otra civilización de orígenes distintos, otro ámbito antropológico diferente al que refleja en sus «ciclos italianos»: el expresionismo alemán, la tragedia brutal de los pueblos sin sol, Wagner (sacrificado ignominiosamente por los productores a cambio de unos toques de «zhivaguismo» a cargo de Maurice Jarre), *Los Nibelungos*, el Shakespeare que retoma la tradición nórdica, Thomas Mann y el escalofrío de unas historias excesivas, como excesivo fue el balance de cincuenta millones de muertos engendrados tras ese acto brutal que se nos describe.

Pero la reflexión sobre la obra de Visconti es inagotable y debe permanecer abierta. Quiero aquí limitarme, tan solo, a ofrecer una breve y esquemática síntesis sobre su evolución, saltando entre sus más importantes películas.

Visconti nació en 1906 en Milán, de una familia aristocrática. «Eso no quiere decir nada. Una partida de nacimiento no tiene ninguna importancia», comenta el propio Visconti. Conoce el teatro desde su infancia: su padre era empresario teatral, y llega al cine de la mano de Jean Renoir, en Francia, bajo la experiencia imborrable del Frente Popular. Su primera película, *Ossessione* (1943), tiene problemas con la censura fascista, que ya había acortado un proyecto anterior suyo sobre una novela de Verga. Simpatiza con el comunismo, es encarcelado y está a punto de ser fusilado. Tras la guerra se plantea la aplicación de las teorías de Gramsci respecto a la sociedad italiana al cine, en una trilogía de la que solo llegará a realizar la primera parte, *La terra trema*, en 1947. Se adscribe al movimiento neorrealista, bajo cuya influencia realiza *Bellissima* (1951). Su concepción marxista lo hace volverse cada vez con mayor interés hacia la historia, mientras que su procedencia y educación aristocrática le empujan a sensibilizarse, en especial sobre los momentos de transición, de cambio, en los que las formaciones sociales enfrentan en su seno clase contra clase en pugna por la hegemonía. Desde *Senso* (1954) esta será una de las constantes de su cine. En esta película aborda por vez primera la problemática del *Risorgimento* italiano, cuando, en torno a 1870, la península busca su unidad de la mano de la poderosa burguesía del norte.

Tras *Noches blancas* (1957), poema cinematográfico inspirado en una obra de Dostoyevski, vuelve a conectar con las preocupaciones de Gramsci, retomando la realidad contemporánea, en *Rocco y sus hermanos* (1960). Se trata de la contraposición de dos mundos —la Italia agraria del Sur ante la industrial del Norte— reflejada en la historia de una familia de emigrantes en Milán.

Con *El gatopardo* llega una de sus obras cruciales. Rodada en 1963, con una duración de doscientos tres minutos, que en nuestro país se vio reducida a ciento cincuenta y uno. Se trata de una meditación lúcida desde la obra del mismo título de Lampedusa, sobre la aceptación de la vieja aristocracia de las premisas de una burguesía nueva para poder perpetuar su dominio bajo las nuevas circunstancias sociales y políticas. De nuevo dirigía Visconti su mirada hacia el *Risorgimento*, intentando ahora definir sus más importantes líneas maestras.

Vaghe stelle dell'Orsa (1965) suponía el alejamiento temporal de las grandes síntesis históricas para enriquecerse con la aportación al concepto de decadencia de un toque psicológico y de un relativismo moral que, de alguna manera se iba también a ver reflejado en su episodio para *Las brujas*, película de *sketches* realizada en 1966 bajo producción de Dino de Laurentis para lucimiento de su esposa, Silvana Mangano.

En esta línea de indagación podría situarse también *El extranjero* (1967), obra mal recibida por la crítica y unánimemente calificada de fallida. Si es cierto que se trataba de una obra confusa, pienso que se debía más a las propias limitaciones metafísicas de la pieza de Camus que a la mano de Visconti, que alcanzaba momentos de indudable maestría.

En 1970 inicia la *Trilogía de la decadencia* o, mejor, *sobre la decadencia*, para evitar puntos de apoyo a quienes tomando el rábano por las hojas se empeñan en llamar a Visconti autor decadente. Primera pieza de esta trilogía es la recién estrenada aquí, *La caída de los dioses*; siguieron *Muerte en Venecia* (1971) y *Luis ii de Baviera* (1973). Iniciaba Visconti una lectura de la historia y la filosofía enriquecida por las nuevas perspectivas aportadas en sus dos anteriores obras de crisis. Si *El gatopardo* suponía un superior grado de abstracción y una complejidad mayor que *Senso*, en el análisis se reproducía un salto similar en la recién emprendida etapa. El diálogo entre el intelectual-artista y la historia se hacía más comprometido e

inquietante y las películas eran fruto directo de ese juego que implicaba lo subjetivo y lo objetivo explicándose uno a otro... Lo subjetivo y lo objetivo: el acontecer externo y el mundo de Visconti implicándose, citándose, definiéndose mutuamente y abriendo nuevos caminos. Tras esa impresionante farsa trágica que supone *La caída de los dioses*, en donde la vieja sociedad se ve devorada por otra nueva, infinitamente más cruel que la de los antiguos dominadores —esos equivocados caminos por los que avanza la historia, en palabras de Marx—, tras esa terrible y sangrienta mascarada sobre la que el dictador vomitaba todo su horror y su desprecio, él mismo, Visconti, acaba implicándose (e implicándonos) en *Muerte en Venecia*, como impotente espectador de un nuevo mundo que se despereza, inalcanzable, en el límite del horizonte. Y lo hacía en un discurso por debajo de la historia, revolviéndose en viejo cansancio para nada hasta acabar perdiendo la razón en *Luis II de Baviera*. La doble razón: la pequeña razón del yo; y la grande, la universal que labran los caminos de la historia.

Quedaba solo el suicidio, el silencio, o volver a recuperar al menos la razón de la historia: el compromiso. Visconti, en 1974, optó por lo último, y desde una silla de ruedas, enfermo, cansado y viejo, rodaba ese *Gruppo di famiglia in un interno (Confidencias)*, aferrándose con más fuerza que nunca a esa razón histórica y gritando —ojalá que no por última vez— a un mundo que enloquece.[80](#)

22. Cesare Pavese, *La literatura norteamericana*, prólogo de Italo Calvino, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1975; 222 páginas[81](#)

En su oficio de escritor, recorrió Pavese con su eterna inquietud todos los campos de la producción literaria: la novela, la poesía, el diario personal o la literatura epistolar... También la crítica literaria estuvo presente en su quehacer. La literatura norteamericana fascinó a muchos intelectuales italianos antifascistas en la medida en que, frente al amaneramiento imperante en su país, América, en aquellos tiempos, ofrecía la literatura viva de un Dos Passos o un Sinclair Lewis. Este realismo era una bofetada al hermético literaturizar de los fascistas y una bandera de enganche para quienes buscaban acercarse al pueblo con su escribir.

23. Sección «De puertas adentro»[82](#)

¿A quién se le ocurriría levantar una editora «nazional» en primavera?

Durante muchos años, la Editora Nacional, dependiente de Cultura Popular, estuvo dormida, o muerta, que para el caso (es decir, el lector) viene a ser lo mismo. La verdad es que a casi nadie se le ocurría mirar un catálogo o interesarse por una novedad de las que allí podían aparecer. Así las cosas, en una de esas primaveras (frágiles primaveras) que periódicamente irrumpen en nuestro país, se dio entrada en la anquilosada y dormilona institución a un equipo nuevo, inquieto, dinámico y «abierto», que se puso a la obra.

Los resultados han sido, a todas luces, positivos: una excelente colección de «heterodoxos, marginados y visionarios», con libros tan interesantes como los de Ramón Alba o G. de Liaño; una serie de obras clásicas imprescindibles (Valdés, Cicerón); títulos de autores jóvenes (Savater); y preocupación por las otras culturas nacionales (catalana: Joan Fuster; gallega: Carballo Calero), etcétera.

Quienes, por uno u otro motivo, estamos ligados a este mundo del libro comentábamos cómo la Editora se «estaba haciendo con un buen fondo». Los escépticos, respecto al trabajo posible desde estos lugares dirigidos por el aparato, dudábamos de nuestros presupuestos viendo unos resultados cuando menos muy interesantes.

De pronto, la noticia salta a los periódicos: Alfonso Grosso, Diego Jesús Jiménez, Jerónimo Gonzalo y otros trece profesionales más, pertenecientes precisamente al núcleo más inquieto, son despedidos. Más adelante, días después, parece que la lista se extiende hasta veinte nombres. Mientras redacto estas líneas (16 de marzo) esta es la situación:

El nuevo director de la Editora, don Tomás Zamora, declara que no serán «recortadas las actividades» y los profesionales, en una carta a la opinión pública, señalan cómo la empresa acaba de adquirir un edificio valorado en 50 millones. Los motivos, pues, no parecen económicos.

El despido, además, parece que ha sido tajante: se habría conminado a estos hombres para que abandonasen los locales en un plazo de cuatro horas. La respuesta de los profesionales expulsados tan expeditivamente consistió en un encierro en esos mismos locales hasta que recibieron la promesa de una entrevista con el director general de Cultura Popular. Nada más se puede decir hasta estos momentos. Queda en pie el hecho en sí que invita a reflexión: una vez más parece entablada la batalla por una mayor libertad frente a monopolios hacia instituciones que, financiadas del común, hacia el común deberían dirigirse.

¿Qué nuevos propósitos guiarán a quienes han decidido prescindir de este sector más progresista de la Editora? La respuesta estará, quizá, en la calle cuando estas líneas lleguen al lector. ¿Se intentará hibernar la institución?: no creo que, al filo de la primavera, nadie se proponga levantar una editora Nazional. A no ser que algunos estén empezando a preparar ya el ropero del próximo invierno que puede ser largo, duro y frío.

LA EDAD DE ORO DE LA PRENSA

Mientras que las noticias literarias llegan con cuentagotas, uno pierde fácilmente la cuenta en lo que a novedades sobre prensa se refiere.

Si exceptuamos el cierre de *Nuevo Diario*, cuyos problemas deseamos desde aquí ver pronto resueltos de un modo favorable para sus trabajadores, surgen nuevas cabeceras constantemente.

Las revistas mensuales buscan su conversión en semanarios (*Cuadernos para el Diálogo*), los semanarios intentan llegar a diario hasta su público (*Cambio 16* proyecta un *Diario 16*), aparecen nuevos nombres (*Realidades*, *Discusión y Convivencia*), otros se aprestan a conseguir el permiso de publicación (Europa) y el superperiódico *El País* está, por fin, a la vuelta de la esquina. El viento se llevó para cuatro largos meses dos revistas de todos los kioscos de España: *Papillón* y *El Pápus* (no hay que olvidarlo).

La política y el sexo, los dos grandes proscritos de tantos años, intentan ocupar su lugar en la vida nacional, toman posiciones y esperan poder lanzarse al asalto a medida que las barreras vayan cayendo y los telones levantándose.

Parece como si nadie tuviera tiempo de detenerse ante una novela. La novela es siempre un producto de incidencia a largo plazo y el tiempo apremia.

Es de suponer, no obstante, que, pasada la primera fiebre y, en el hipotético caso de que la primavera dure, se extienda y acabe por cuajar definitivamente, empezarán a salir de los cajones cuartillas que parecían para siempre condenadas a muerte y de las libres cabezas brotarán historias que el miedo enterraba. Así sea.

24. Pedro Sempere y Alberto Corazón, *La década prodigiosa*, Madrid, Ediciones Felmar, 1976; 270 páginas, 300 pesetas^{[83](#)}

Debo confesar que siempre he desconfiado del libro-imagen. Quizá haya en ello un fetichismo por la palabra escrita fruto de una educación literaria y pretelevisiva. Reconozco, sin embargo, que en esta ocasión, el libro me ha sorprendido por su enorme fuerza subversiva. Imagen, color, escritura automática se unen para sacar a la luz los más significativos aspectos de una etapa histórica que busca salidas cuestionando un pasado que cada vez se convierte más en mero lastre. Solo la fuerza bruta le sigue confiriendo el poder de acabar, día a día, con los sueños.

25. Fernando de los Ríos, *El sentido humanista del socialismo*. Edición, introducción y notas de Elías Díaz, Madrid, Castalia. 1976. 327 páginas. 350 pesetas^{[84](#)}

Durante muchos años el socialismo fue el diablo de nuestro *establishment*, que lo vistió con los más tenebrosos y sangrientos ropajes. Hoy se pretende jugar a la confusión desvirtuando el término de todo su valor. Personas tradicionalmente ligadas —y bien ligadas— a formas dictatoriales se proclaman socialistas. Por eso es una labor digna de agradecer la recuperación de los teóricos del socialismo en nuestro país. La obra de Fernando de los Ríos profundiza en la idea de que el socialismo no es un modo de opresión, sino un caldo de libertad, en el que el hombre,

minusvalorado, pisoteado y despreciado por el sistema capitalista, alcanza su verdadera dignidad.

26. Luis Goytisolo,[85](#) *Recuento*[86](#)

Luis Goytisolo, nacido en 1935 en Barcelona, obtenía veinticuatro años después el premio Biblioteca Breve con *Las afueras*, novela situada en los orígenes de lo que sería un renovador movimiento de la narrativa peninsular en lengua castellana: el realismo crítico.

Siguió un periodo de silencio que alguien pudo confundir con inactividad. Se trataba, sin embargo, de un proceso de gestación que ha cuajado en un ciclo novelístico, compuesto por cuatro obras agrupadas bajo el título de *Antagonía*, la primera de las cuales —*Recuento*— ha llegado a España hace pocos meses. Digo «ha llegado a España» y no «se ha publicado» porque, aunque el autor vive, pena y escribe entre nosotros, su obra ha sufrido un proceso de *boomerang*, fruto de las incongruencias y sinsentidos a que se ve sometida en nuestro país la práctica intelectual. Prohibida aquí, vio la luz en México el año 1973. No es un caso aislado, ni el más desgraciado: al fin y al cabo, ha vuelto. Otras (verbigracia: *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé) no han tenido todavía la misma suerte.

Debemos felicitarnos del arbitrario cambio de humor del detentador del poder de atar y desatar que estuviera de turno el día que se decidió dar el visto bueno de la obra de Goytisolo. Hemos ganado una de las obras capitales de la novelística contemporánea en lengua castellana. Por su amplitud de miras, por su omnicomprensión temática, por sus logros formales, nos encontramos ante un producto excepcional que nos hace esperar con impaciencia la aparición de las restantes partes del ciclo novelístico que *Recuento* inicia.

Obra total, en ella se nos narra un proceso de maduración y descomposición paralelas de un individuo (¿el propio Goytisolo?), de un sector (la oposición clandestina al franquismo), de una clase social (la burguesía catalana), de un pueblo (Cataluña), de un Estado (la España franquista).

Nace la novela como un arroyo tenue y quebradizo —el balbuceo de un niño— brotado al pie de humeantes cañones de una guerra que termina.

Una guerra contemplada casi como un juego, pero que ya ha empezado a dejar en infantiles oídos lúgubres frases enredadas que crecerán hasta hacerse cadenas de miedo e impotencia:

El jardín era grande y húmedo, intrincado, y las ramas de los abetos formaban como cabañas de suelo liso y oscuro.

Esa piña es una bomba.

Al Pere Pecats le mató una bomba. Ocurrían muchas desgracias. Contaban que si un niño... (página 12).

El panorama se va abriendo progresivamente, apoyado, de vez en cuando, en repentinos interrogantes que abren pozos en la mente del niño («¿Qué quiere decir cebo?») y cada uno de los nueve capítulos es una puerta a un continente superior en la perspectiva de enfrentamiento a la realidad por parte del narrador. La novela se genera como un proceso de autosuperación constante, como un continuo auto-renegarse. Esta óptica la diferencia de *Señas de identidad*, la novela del otro Goytisolo, de Juan, en la que hay —y ello no presupone puesta en discusión de su grandeza— un maniqueísmo explícito.

Aquí, en *Recuento*, pese a las concomitancias con *Señas de identidad* en cuanto a propósitos y a ciertas actitudes, los personajes no tienen ningún destino prefijado. En cada oleada de novela, los personajes maduran y se enriquecen, pudriéndose: como si la apertura del diafragma de la inteligencia y la madurez fuesen solo complicadas sendas hacia el infierno. Modelos y proyectos quedan abandonados entre las hojas del libro que va autocreando nuevos paradigmas, cada vez menos puros, cada vez más abyectos, pero irreversibles.

El novelista avanza desde la militancia política hacia un profundo abismo, y de este a otro si cabe más atroz: la literatura. A su alrededor, héroes que se convierten en payasos, traidores y verdugos. Cabría aquí una reflexión sobre esta nueva forma de realismo total en la que lo que alejaba realismo de realidad (aquellos héroes positivos andando como san Pedro sobre el tempestuoso lago de la mierda) ha desaparecido.

Abismo literario, pero también salvadora alternativa: «Una alternativa que no se planteaba en los primeros tiempos, cuando parecía que todo iba unido, acción y fuerza creadora y libertad y compromiso y amor» (página. 619).

Se trata de un riguroso y honesto ejemplo de dialéctica, de análisis concreto de situaciones concretas, alejando el fantasma de toda inútil esperanza inventada.

La palabra «recuento», elegida como título, está llena de sugerencias. No ha sido elegida al azar. Repaso médico, revista cuartelera, examen de personas y cosas, vista atrás sobre la propia vida, valoración del camino recorrido. También —y quizá este es uno de los sentidos clave en el discurso de Goytisolo— se usa la palabra «recuento» para definir la revisión que llevan a cabo los funcionarios en las cárceles como comprobación de que ningún preso ha traspasado las rejas de su celda. También en su «recuento» comprueba el novelista que nadie se ha escapado. El proceso de putrefacción colectiva —ya hemos señalado que la novela es colectiva y lo autobiográfico está completamente inmerso en procesos sociales— continúa.

Pero sería inútil pretender desmenuzar las más de seiscientas páginas de una obra de riqueza desbordante, que exige, por otra parte, una lectura atenta porque no hay en ella ningún ansia verbofágica, ningún inútil virtuosismo, sino una precisión y un rigor en la conceptualización verdaderamente asombroso. El tiempo irá, sin duda, desvelando el verdadero peso específico de esta espléndida novela.

27. Literatura, salvación y condena.[87](#) *Desgracia indeseada*. Peter Handke[88](#)

Un sector del público español conoció, hace unos años y en impresionante adaptación de José Luis Gómez, una obra teatral de Peter Handke: *Kaspar*.[89](#) El hecho nos alertó sobre la existencia de una joven generación alemana que estaba haciendo una literatura que nos era —y sigue siendo— prácticamente desconocida, lo cual no tenía nada de extraño sabido el retraso con que llega a nuestro país el conocimiento de cualquier vanguardia. Al fin y al cabo, de entre los inmediatos precursores de esta joven generación alemana solo Heinrich Böll ha merecido la atención (y gracias al apoyo del Nobel) de nuestros editores. Günter Grass sigue, en buena parte, en cuarentena. Otros permanecen ignorados para el lector español.

Todo esto a cuento de la reciente edición de una obra de Handke, *Desgracia indeseada*, que constituye una auténtica sorpresa por la madurez, la profundidad y el dominio técnico y sabiduría que despliega su autor en un escaso centenar de páginas.

Escrita en 1972, a los treinta años de edad, *Desgracia indeseada* no es una novela (¿qué es una novela y qué no es una novela?), sino una precipitada reflexión ante el hecho terrible que vino a conmover la vida del escritor: «El viernes por la noche se suicidó a la edad de cincuenta y un años un ama de casa, de A (comunidad de G), ingiriendo una fuerte dosis de barbitúricos». La noticia apareció en el *Diario del Pueblo*, de Kärtnen, como una más, en la sección de varios. El ama de casa era la madre de Handke.

Siete semanas más tarde, el escritor iniciaba temeroso y desconcertado la redacción de unas cuartillas: proceso de terapia, de exorcismo, de clarificación para quien escribir es vivir y la literatura puede ser salvación y condena.

Ordenar un rompecabezas no es fácil. Y mucho menos lo es intentar poner de nuevo en marcha la complicada maquinaria de la vida que, a cada golpe, se enturbia con la inercia de desear detenerse para siempre. Handke intenta buscar la clave del enigma y, a la vez, salir a flote, encontrando un sentimiento que, pese a todo, sabe que no existe. No ha buscado enraizar su discurso en cualquiera de los modos narrativos convencionales que la tradición ha consagrado en caminos diferenciados. No ha hecho lo que podía haber hecho. Podía haber iniciado el reencuentro con el tiempo perdido, o una larga despedida para siempre y para nada, un poema elegíaco, una confesión; pudo haber contado una historia: la larga y triste historia de su madre; pudo haber contado, engarzada con ella, su propia historia. No ha hecho nada de todo eso, o «ha hecho todo eso a la vez», pero, a la vez, lejos de todo eso. Porque al igual que no ha querido encerrarse en el cerco de ningún estilo tampoco ha sido capaz de dejarse caer en la tentación de emborracharse con un lenguaje que, por puro y sincero que parezca brotar, no es sino un viejo y manido lenguaje.

Handke ha preferido elaborar su reflexión desde un juego de insuficiencias. «La insuficiencia de un lenguaje, la de un modo de razonamiento, la de una historia individual». Tres insuficiencias-clave que le han empujado a escaparse de tres trampas ocultas en la maleza del «dolor individual», de la «voluntad racionalizadora» y del propio juego de «la

literatura». De ahí la complejidad latente en una obra tan breve: porque tras cada acercamiento a lo real hay una turbadora malla de mentira.

O de insuficiencias, que para el caso viene a ser lo mismo. Toda situación para ser expresada, por personal y dolorosa, por íntima e intransferible que parezca, acaba cristalizando, a nivel literario, en viejas fórmulas, en viejas frases hechas. Cuanto más doloroso lo real, más descaradamente tópico lo literario. La literatura se cuela como en un juego de vasos comunicantes en el más recóndito latir del escritor y el dolor se desnuda en una frase ya escrita, en un verbo ya marchito. Handke desenmascara y sufre este proceso intertextual y lo afronta no enmarañándolo: explicitándolo.

Tampoco se deja cegar por el humo cálido de su propia historia, de la historia de su madre. Lo personal busca ensancharse hasta alcanzar un punto de intersección con lo social, haciéndose de todos. En vez de encerrarse en el estrecho marco de un pequeño y tibio santuario familiar, busca el ámbito en el que una tragedia personal se diluye en lo colectivo. Y la miseria familiar, la pobreza, es la de los condenados a ella en un sentido más complejo que el meramente material (primer motor de las demás). Pobre comer y dormir, soñar, desear, temer, amar. Pobre vida y muerte. No hay una mujer amontonando los comprimidos fatídicos en el hueco de la mano. Hay una generación, una capa social cuya lógica conduce al suicidio y que solo inexplicablemente sigue aferrándose a la vida: una broma, un juego pesado.

... Para las mujeres el futuro era algo así como un chiste.

Ninguna posibilidad de nada; todo dispuesto de antemano: galanteos, risillas, un pequeño desengaño; luego por primera vez ese rostro extraño, atrapado, con el cual se empiezan a realizar de nuevo las huidas del hogar; los primeros hijos, un breve acto de presencia después de trajinar en la cocina; no ser tenido en cuenta desde el principio; no escuchar y cada vez atender menos, soliloquios, luego el dolor de piernas, varices, apenas un murmullo al dormir, cáncer uterino; y con la muerte el destino queda definitivamente cumplido. Las estaciones de un juego infantil, al que las niñas de esta región jugaban mucho, se llamaban así: cansado / extenuado / enfermo / desahuciado / muerto (página 16).

No hubo para ella esperanza. No había esperanza para nadie de su clase y su generación: la propia literatura no le sirvió más que para constatar un pasado perdido para siempre: «leyó los libros, como si fuesen historias del pasado, nunca como sueños de un futuro. En ellos encontró todo lo perdido, lo que nunca más recuperaría» (página 60).

Sin embargo, hubiera sido engañoso dejarse llevar por un discurso lógico, por una racionalidad que desnudara de significados subjetivos lo que, pese a todos los pesares, tuvo vida en propia carne. Por eso, la narración se ilumina de pronto con la fugitiva presencia de una imagen, de un recuerdo, de una simple frase que, automáticamente, buscan un lugar en el texto, se acomodan en un rincón, abren la boca a desconocidos y olvidados pozos.

Lo meramente intuitivo, lo aprendido sin querer, lo conocido no se sabe dónde vuelve sin un porqué preciso y va ocupando, en las últimas páginas de la narración, el lugar preferente por encima de cualquier hábito cartesiano. También estas intuiciones son con frecuencia literatura: Handke escribe, a veces, solo una frase muerta de tanto ser escrita antes y que, vacía, se llena, sin embargo, de significaciones escalofriantes: «Ella se llevó consigo su secreto a la tumba» (página 83).

Nunca pierde la lucidez producida por ese constante estado de alerta: nunca se deja devorar por la tranquilidad de un engaño que incluso la realidad se esfuerza en hacerle asumir. «En la carta, que, por lo demás solo contenía disposiciones para el entierro, concluía diciéndome que se sentía completamente tranquila y feliz de dormirse por fin en paz. Pero estoy seguro de que no es cierto» (página 83).

28. Sección «De puertas adentro»[90](#)

UNA GRAN NOVELA

Yo creo que, si alguna novela de las publicadas durante el año 1975 es significativa de una época y tiene una densidad fuera de lo corriente, es *Recuento*, de Luis Goytisolo. Pienso que el tiempo reforzará su importancia y la colocará en su verdadero lugar. No entró en la votación de los Premios de la Crítica porque vio la luz en el año 73, en México, por estas cosas que nos vienen pasando con pertinacia. En cualquier caso, ¡eso de los premios tiene a la larga tan poca importancia! Creo recordar que fue a Benavente a quien, en una ocasión, le dieron nada menos que el Nobel.

UN INTELLECTUAL DE UNA PIEZA

Números atrás apuntábamos, desde esta misma sección, que el libro de la editorial Anagrama *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* había conseguido el visto bueno de la Administración que lo mantenía retenido desde 1971. Ya está en la calle. Se trata de una extensa entrevista, realizada por Jean Duflot, con el recientemente asesinado poeta, novelista, director de cine, filólogo, etcétera. Vale la pena leerlo. Uno de los últimos hombres universales reflexiona sobre todo (y en ese todo va incluido el papel del intelectual y del artista en la sociedad actual). Apasionado, inquieto, culto, contradictorio a veces, irritante; otras, admirable. En cualquier caso, vivo, inmensamente vivo.[91](#)

PRONTO: EL REGRESO DE GALDÓS

Alianza, en coedición con Hernando, ha anunciado la aparición en El Libro de Bolsillo de los *Episodios nacionales* de Galdós. ¿Qué se apuestan a que ese espléndido monumento histórico-literario se va a poner de moda? Repetimos una vez más: hay editoriales que tienen mano de santo. Sea para bien si sirve para que algunos, además de comprarlos, los lean.

ADEMÁS

Lo de siempre: han amenazado alguna librería, han golpeado a algún periodista, le han prohibido un libro a la Pàmies y varios recitales a Lluís Llach y Raimon. Por lo demás, calma chicha en el mundo de la cultura. Por cierto, tampoco este mes han abierto ningún teatro en Vallecas, aunque, eso sí, Gala y los del Mundo Pop han salido de TVE. País.

29. Peter Schneider, *Lenz. Un relato*. Christian Dedet:[92](#) *La ruptura*. Las novelas del mayo francés[93](#)

Descubrí que el tiempo nos había deteriorado.
Ch. Dedet: *La ruptura*, página 82

En 1968 la utopía estuvo al alcance de la mano. Sonrió tras un velo. Abrió un abismo de luz por el que cabía la sociedad capitalista occidental: un abismo a la medida de las verdaderas necesidades de los esclavos felices.

Los esclavos lo vieron, midieron la amplitud de la brecha y acabaron contemplando cómo volvía a cerrarse, más fuertemente que nunca, aunque, quizá, para volver a abrirse un día.

Los jóvenes de entonces venden hoy frigoríficos, dan aburridas clases de latín o planifican nuevos modelos más rentables de producción desde sus despachos de ejecutivos. Algunos de ellos son honorables militantes de organizaciones de izquierda respetable. Unos pocos se hicieron de derechas. La mayoría, sin embargo, soporta a duras penas su absurda situación y espera la vuelta de la utopía que duerme en el rincón.

La literatura, que tantas veces ha brotado de la tensión entre realidad y deseo, una vez más empieza a dar frutos de esta dialéctica entre sueño y desilusión. En pocos días han llegado a nuestro país tres novelas que, de uno u otro modo, se engarzan en aquella coyuntura que nació de pronto y de pronto se ahogó.

La primera de ellas debe ser, sin duda, obra espúrea [*sic*]. Digo deber ser porque no la he leído. El jaez de su autor, Frank Yerby, hábil fabricante de *best sellers* ideológicos, así como su ideología (profundamente reaccionaria) me han recomendado una discreta huida del libro que se titula algo así como *Mayo fue un infierno* (cito el título de memoria; a lo mejor ni siquiera es ese).[94](#)

Las otras dos proceden de muy diferentes costales. Obras inquietantes, de autores jóvenes que pretenden poner en cuestión aspectos fundamentales de su vivir, poseen un interés innegable.

Me refiero a *Lenz. Un relato*, de Peter Schneider y a *La ruptura*, de Christian Dedet.

Schneider es alemán y colabora en el equipo de Hans Magnus Enzensberger. El título, e incluso el esquema de su historia, están tomados de la obra escrita en 1836 por Büchner. Dedet, francés, colabora en *Combat*, en *Les Nouvelles littéraires* y en *Esprit*. Ambos, como hemos dicho, son jóvenes. Dedet nació en el 36; Schneider en el 40. Las dos obras tienen, sin duda, una enorme carga autobiográfica, aunque la del alemán esté escrita en tercera persona.

En *Lenz* no aparece el 68. Se trata de la resaca de aquella revolución abortada: la acción transcurre después, contada por alguien que hizo esa revolución. *La ruptura* acaba precisamente con la llegada de los días del mayo: es la «incertidumbre frente a la revolución» por parte de alguien que no la hace, que la desea y teme al mismo tiempo.

Cuatro años de diferencia en la edad de uno y otro autor no son explicación suficiente para marcar matices de óptica, pero sin duda sí existe una diferencia generacional en la actitud de uno y otro frente a los hechos implícitamente descritos.

El alemán pertenece a la generación del mayo, de la ilusión y el desencanto, del trabajo político convertido de pasión catártica en rutina por causa del esquematismo y la impotencia de no transformar nada, de no querer, en el fondo, transformar nada, de pretender, solo, dar una imagen no por más digna menos estéril ni conformista. Dedet habla de una generación anterior: para ellos la gran convulsión fue una salida al aburrimiento y a la podredumbre que se va enseñoreando de lo más puro; fue una ilusión, pero también un gran miedo, quizá porque llegaba demasiado tarde.

Lenz es un estudiante que, como tantos otros, se desclasa para ir a las fábricas. Allí, la situación se le quema entre las manos sin que nada sea significativo del sueño que lo empujó. Conformismo entre los propios compañeros de militancia política; y aburrimiento. También hay la historia de un desencanto sentimental.

Lenz abandona el trabajo y, como un nuevo romántico, como un continuador de aquellos soñadores del siglo ^{xix}, viaja a Italia. Hay en la partida una inconsciente búsqueda de la utopía refugiada al sol, en los países de menor ortodoxia en el modelo de desarrollo capitalista que pueden implicar también una heterodoxia en las respuestas. En el subdesarrollo quedan formas que nunca deberían perderse. Para el propio Lenz será difícil explicar lo que acaba encontrando allí. ¿Un mayor contacto físico entre los compañeros? Lenz vuelve a su país y hay un cambio de óptica.

La novela está escrita de un modo lineal, como un acta notarial, como un cuaderno de un psiquiatra que anotase cada paso en la evolución de su paciente. No desprecia lo onírico, ni siquiera los melancólicos toques de poesía, pero la descripción es distanciadora. Como si hubiese un afán por ceñirse a los hechos concretos. Es significativo que el personaje que

encarna su destruida historia sentimental no tenga ni siquiera un nombre y sea L.: solo una inicial. Y no se sabe si ello se debe a un afán distanciador, a un exorcismo personal o a simple pudor. Porque pese a la pretensión de trazar un retrato robot de esa juventud incómoda en una militancia que no cuestiona el sentido de las relaciones interpersonales, Schneider está haciendo autobiografía.

La ruptura, sin embargo, es la historia no del desencanto, de la insatisfacción de la post-revolución, sino del que conduce a desear la revolución. Un joven burgués, estudiante, condenando a triunfar en el seno de una sociedad en apariencia desproblematizada, se enfrenta con su propio proceso de putrefacción. La guerra de Argelia, un cáncer arraigado en el corazón del conformismo, le arranca brutalmente su virginidad. Luego siguen el aburrimiento, el deterioro de todo intento de relaciones personales, el fracaso de su matrimonio, la rutina, una nueva esperanza y el toque de la revolución anunciando un infinito de posibilidades, pero, al mismo tiempo, amenazando no ser ya su revolución porque él pertenece a una generación gastada que ya ha madurado y la madurez no es sino el proceso de adaptarse, de interiorizar los mecanismos de una sociedad, incluso odiada.

Dedet, en su obra, utiliza un estilo más apasionado; busca la complicidad del lector, se conmueve y conmueve, se indigna, se aburre y llena de una poesía particular cada página del libro, con una agilidad fruto del conocimiento y dominio de numerosos estilos y técnicas, entre ellas, la del *best seller*.

Contada en primera persona, su obra busca el oído del lector, está llena de sugerencias y matices y tiene la maestría de ser capaz de ofrecer un ciclo de largo alcance: el proceso de pérdida de inocencias y la constante ansia de su recuperación.

30. Sección «De puertas adentro»[95](#)

LOS LIBREROS NO VENDEN; EL AYUNTAMIENTO COBRA

Pasó el Día del Libro: sin gloria y con agua. La Feria, que este año será a partir del 2 de junio, se acerca. Son fechas clave en las que el mundo editorial, con sus grandezas y servidumbres, se lanza a la calle auscultando al país.

Las editoriales reservan para estos días los títulos más interesantes. Las novedades invaden los escaparates. El *Ulises* de Joyce, en la versión de J. M. Valverde; *Señas de identidad* (Goytisolo), *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, y la última novela de Guelbenzu, *El pasajero de ultramar*,⁹⁶ son algunos de los más interesantes libros de narrativa aparecidos recientemente.

El curioso se detiene, mira, busca en los bolsillos y acaba marchándose, en la mayor parte de los casos, sin comprar. Los precios siguen su escalada imparable y los libreros comentan cómo, pese al aumento, los resultados del último 23 de abril (este año fueron también Día del Libro el 24 y 25) han estado por debajo de los obtenidos en años anteriores.

El Ayuntamiento, si bien había concedido permiso para instalar los puestos tres días en lugar de uno, cobró por vez primera en la historia del Día del Libro. Eso es hacer una eficaz labor cultural.

LAS LIBRERÍAS SON ASALTADAS; LIBREROS Y EDITORES DECLARAN

Ya se ha alcanzado, al parecer, el centenar de librerías asaltadas. Cien librerías, cien, y a mí sin ocurrírseme quién diablos puede ser el asaltante. ¿Quién será, señor, el culpable? ¿A nadie se le ocurre quién puede ser el que apedrea, incendia, bombardea, amenaza y destruye un centenar de librerías? A nadie se le ocurre.

La última en caer, a la hora de redactar estas líneas, ha sido la librería Rafael Alberti. Sobre sus lunas (¡antibalas!) ráfagas de metralleta.

Mientras tanto, un editor (Ramón Akal) y el director de la librería Antonio Machado han prestado declaración ante la autoridad competente. El primero, al parecer, por hechos en torno al 1 de mayo; el segundo por vender ejemplares de un libro secuestrado que recogía cartas de niños españoles al rey.

Alguien comentaba, en relación con el glorioso centenario de vandálicos asaltos a librerías, que los libreros deberían llevar chalecos antibalas. Le

respondieron que quizá fuera mejor que instalasen librerías en las cárceles. Al parecer la cárcel es el único territorio que no pisan los destructores de cultura.[97](#)

SOLZHENITSYN HABLA; BARRAL SE LAVA LAS MANOS

Tras el interminable blablablá del escritor ruso antisoviético en el *Directísimo* del señor Íñigo y la posterior campaña política desatada por un sector del país, Carlos Barral, editor del nobel en España, se ha visto obligado a escribir una carta a libreros y editores comunicando que la próxima aparición de *Lenin en Zúrich* (obra del inefable don Alexander) no obedece a oportunismo y que él, Barral, está muy lejos de compartir las ideas de su patrocinado. Solo le mueven a su publicación motivos estéticos. Vale.

VIVA LA INDEPENDENCIA DE *EL PAÍS*; ABAJO EL IMPERIALISMO CULTURAL

El País es un periódico independiente. Eso está bien. Es un periódico excelente. Eso está mejor. Los primeros números me han parecido muy interesantes; casi diría que francamente buenos. Por primera vez tenía la impresión de estar leyendo «un periódico» en nuestro país. Pero... hubo algunas cosas que no me gustaron. Y se trata de la sección de cultura, cuya calidad me parece indiscutible, aunque tiene un defecto: ¿se fijaron ustedes en el primer suplemento aparecido en el número 2? Venía precedido por un capítulo de las memorias de Brenan que muy pronto aparecerán en Alianza. ¿Vieron que a continuación se hablaba largo y tendido sobre los manuscritos de Leonardo —a editar por Taurus—, y de Benet —de quien se decía que pronto publicará en Taurus— y de Cioran —autor muy trabajado por Taurus— y que los artículos los firmaba, por ejemplo, Savater (que colabora y publica en Taurus)? ¿Se fijaron que también se incluía un artículo sobre un libro aparecido en *Revista de Occidente*? ¿Y no observaron que, aparte de esto, ya no había casi nada? Otra pregunta: ¿saben ustedes que estas tres editoriales tienen profundos vínculos entre sí, que determinados miembros de ellas tienen vínculos muy importantes con *El País* y que un periódico independiente es algo bastante más serio que una

tertulia de amiguetes o un quiosco? No sé si, como dice Leonardo Favio, fue casualidad, estaba en el bar, me miró al pasar o en ello hay (por ejemplo) Ortega o Aguirre encerrado.

En cualquier caso, no empecemos a liarla, hombre, no basta con que un libro sea bueno. Hay que conseguir también que un periódico sea libre.[98](#)

31. James Joyce, *Ulises*. Traducción de J. M. Valverde. Barcelona, Editorial Lumen, 1975, 2 volúmenes: 577 y 463 páginas, 840 pesetas[99](#)

Joyce nació en Dublín en 1882 y murió en 1941, en plena guerra mundial. Fue, por excelencia, escritor y a la escritura dedicó la mayor parte de sus esfuerzos. Poeta (*Música de cámara*), dramaturgo (*Exiliados*), autor de narraciones breves (*Dublineses*) y novelista (*Ulises*).

Su obra es una mezcla de ternura, musicalidad, ironía y captación de lo cotidiano. Sin pretensiones de ser testigo de la realidad captó con la sensibilidad de un Flaubert, con la precisión de un Balzac, el mundo de lo pequeño y diario; su belleza, su patetismo, su grandeza y su miseria. Si esto es patente en creaciones como *Dublineses* o el *Retrato del artista adolescente*, sin duda cobra nuevos significados en su obra maestra que es, a la vez, una obra maestra de la literatura universal: *Ulises*. Introducía en ella, revolucionando el arte de escribir, nuevas técnicas, una perspectiva irónica, un minucioso culto a lo cotidiano y un diálogo con el lector, con la literatura y con la cultura, haciendo de todo ello el centro mismo de su arte de novelar.

Joyce declaró en una entrevista que había escrito el *Ulises* «para tener ocupados a los críticos durante trescientos años». En otra ocasión negó que existiese en toda la novela una sola línea que pudiera tomarse en serio. Los resultados de su labor fueron, sin embargo, una burla maestra, un modelo para toda la posterior literatura.

La publicación en España de esta novela, que hasta ahora habíamos tenido que leer en la mediocre traducción de una editorial latinoamericana, se ha llevado a cabo con un rigor ejemplar del que debemos dejar constancia. J. M. Valverde ha dedicado varios años de su vida a traducir y preparar una edición impecable.

32. Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. 1: Trafalgar*, Madrid, Alianza Editorial/Hernando, 1976, 144 páginas, 120 pesetas¹⁰⁰

Galdós fue, en su tiempo, un autor realmente popular. Hombre público, sus libros se leían por amplísimos sectores que admiraban en él al escritor y al hombre. Me temo que hoy su obra malvive incomprendida y —lo que es casi peor— escasamente leída. Su republicanismo, su liberalismo, su odio hacia lo beato y hacia los sectores reaccionarios que se aferraban en mantener una España negra e irracional han contribuido a este olvido. También la incultura, disfrazada de suficiencia, ha colaborado, extendiendo el calificativo de «garbancero» a un hombre cuya obra deja bien abiertas las ventanas a lo imaginativo, a lo onírico, a lo simbólico, sin prescindir en su empeño por reflejar la tragedia de su país. Su amor profundo y admirado por el pueblo español, que fue su lector y admirador más ferviente, se refleja a lo largo de su ingente producción; también y casi me atrevería a decir que, sobre todo, en los *Episodios nacionales*. La oligarquía, la España negra nunca le perdonó este amor. Es significativo el prólogo que, en los años cuarenta, escribió Federico Sainz de Robles, que es casi una petición de clemencia para que se permitiera la publicación de aquel monstruoso liberal.¹⁰¹ Desde entonces se ha tergiversado el patriotismo de Galdós, intentando ver en episodios como *Trafalgar* o *El 19 de marzo y el 2 de mayo* una xenofobia, una patriotería exaltada que el autor estuvo muy lejos de compartir jamás.

Los *Episodios nacionales* hay que leerlos, y leerlos todos; leer *Gerona*, pero también *Las tormentas del 48* o *La revolución de julio* o *Cánovas*, para comprender el talante galdosiano y su actitud de enorme respeto por el hombre que tan poco eco ha encontrado entre sus paisanos.

Galdós fue un patriota del pueblo que llegó a proclamar su fe en el socialismo como futura solución para los problemas nacionales. Los «patrioterros», los de salón y convento, los de cortijo y sociedad anónima, los abuelos de quienes hoy piden el Nobel para Pemán, no dudaron en orquestar una increíble farsa para impedir que le fuera concedido el premio al genial paisano. Galdós es nuestro, del pueblo. No hay que dejar que nos lo quiten.

La actual edición de Alianza/Hernando se limita a seguir el texto galdosiano, sin haber incluido ningún aparato crítico, ninguna cronología, ninguna guía de personajes. Nos parece un lamentable error y un descuido imperdonable por parte de una editorial que goza de prestigio y solvencia intelectual. En cualquier caso, el texto de Galdós es suficiente para fascinar y enseñar al lector.

33. *Señas de identidad*.[102](#) Signos de muerte[103](#)

En 1966 se publicaba por vez primera (y, por supuesto, en el extranjero) *Señas de identidad*... La leí allá por el setenta y, al igual que no me había interesado en exceso la anterior producción novelística de Goytisolo, me pareció (y me sigue pareciendo) una obra espléndida y redonda.

Había conseguido en ella lo que Martín-Santos esbozó en su *Tiempo de silencio* y que la muerte frustró en la inacabada *Tiempo de destrucción*. La demolición literaria de la España negra, cerril y sagrada y —a nivel literario— la muerte de la honrosa trampa del realismo positivo se consumaban en esta novela total. Las posteriores obras no harían sino confirmar este proceso.

Goytisolo había tomado el testigo que hubo de abandonar Martín-Santos: pretendía romper con el silencio, reflejar sus condicionantes personales y familiares, sociales y políticos; grabar con letra imperecedera la miseria de sus «señas de identidad». Que nadie, nunca, pudiera llamarse a engaño sobre lo que habían sido aquellos tristes veinticinco años marcados sobre su piel y en los muñones que había dejado en pie cada castración.

Sabías que, a tu muerte, lo pasado se aniquilaría contigo. Dependía de ti, únicamente de ti, salvarlo del desastre [...].

Y si un destino acerbo para ti como para los otros te lleva/ no queriéndolo tú/. Antes de ver restaurada la vida del país y de sus hombres/ deja constancia al menos de este tiempo no olvides cuanto/ ocurrió en él, no te calles/ .../alguno comprenderá quizá mucho más tarde/ .../ qué orden intentaste forzar y cuál fue tu crimen (páginas 156 y 422).

El novelista se convertirá en la voz del tiempo del silencio. Una voz que, para ser recuperada, había necesitado del exilio: de la huida de una inmensa campana de cristal creada y mantenida por los vencedores.

Diez años han transcurrido desde entonces. Algunos menos desde la primera vez que la leí. La novela ha regresado, por esos extraños juegos de la vida, sin perder su virulencia, a la sociedad en la que tuvo entrada. La permisividad no puede dañar su sentido último. El dardo venenoso ha tocado el vientre de la bestia, aunque la literatura —¡quién lo duda!— no basta. Han ocurrido algunas cosas entre tanto. En el reino del silencio han resonado voces y disparos. De nuevo los disparos han intentado cercenar las voces. Algo ha cambiado, sin embargo.

También las novelas cambian, como las personas, como las situaciones. Las novelas encuentran a sus lectores en otras circunstancias: pierden o ganan sentidos. Los lectores maduran o envejecen y, a cada nueva lectura, hacen de la misma novela otra novela. Por eso puede ser peligroso reseñar una obra literaria diez años después, cuando el público ha cambiado (algo, al menos), cuando el autor ha escrito otras novelas que confirmaron o defraudaron las esperanzas de quien entonces leyó sus libros. Se corre el riesgo de encontrar cosas que entonces no fueron dichas y que, sin embargo, ahora están escritas en el texto porque vinieron después. Peligra uno embarcándose en procesos generales que solo el tiempo, y las posteriores novelas, trazaron. Pero eso es, en cualquier caso, menos malo que el seguir, diez años después, encasillado en el tópico. A algunos críticos les ha ocurrido y han seguido repitiendo ante *Juan sin tierra* aquello que decía Sobejano, en su libro, de que Goytisolo se dejaba influenciar por el último autor leído. No han querido ver cómo desde *Señas de identidad* Juan Goytisolo ha encontrado un camino muy claro, quizá el más coherente de la actual narrativa peninsular en lengua castellana, y que lo ha sabido desarrollar con una inteligencia que nadie ha de ser capaz de negarle, con una insólita maestría literaria y dominio técnico poco frecuente.

En cualquier caso, en mi lectura, durante esos días pasados, de *Señas de identidad* he encontrado un hilo conductor diferente del que me guiara en anteriores ocasiones y que me ha ayudado a reinventar un sentido a toda la trilogía.

Siguen en la novela todos aquellos aspectos tradicionalmente destacados. Su carácter de obra total en la que la realidad se engarza como varillas de un abanico en la anilla subjetiva del protagonista (Álvaro Mendiola). Temas que se enredan y abren, ayudados por una pluralidad de estilos que el autor maneja con impresionante sabiduría en un constante reproducir e inventar la

belleza de un idioma devorado por la retórica vacía y zafia de los dominadores. Es, en efecto, un auténtico testamento, un acta notarial de un tiempo y un país; de unas generaciones mudas, muertas, asesinadas. Huir de la masacre para salvarse como cronista.

Pero por debajo de este documento magistral, que se ha convertido —por suerte para el autor y para nosotros— en imprescindible para la comprensión de aquellos años que aún son estos, me ha deslumbrado, sobre todas las cosas, en esta nueva lectura, algo que había permanecido velado en las anteriores: el carácter irremisiblemente «thanático» de la novela.

No sé si consciente o inconscientemente (eso no importa, al fin y al cabo, demasiado) *Señas de identidad* es, sobre todo, una novela de muerte. De agonía y muerte de un pueblo (de tortura y asesinato de un pueblo). Una novela maniquea, es cierto, en la medida en que enfrenta fuerzas de vida y de muerte, asesinados y asesinos, trazando entre unos y otros una línea diáfana (aunque a veces las víctimas se conviertan en verdugo por mimetismo o desesperación).

No me explico cómo pudo escapárseme este sentido que tiñe lo anecdótico al mismo nivel que lo estructural; que marca los hechos concretos y la visión del propio protagonista que desconfía de su capacidad de vida.

Hay un regusto de muerte explícito en toda la obra en sus aspectos más palpables: ya desde el inicio, desde ese *Réquiem* de Mozart (que será sustituido en el tocadiscos por la *Canción de los niños muertos* de Mahler) con el que se abre la novela, Goytisolo nos está ofreciendo una visión que a la vez engarza con el grito de una clase dominante que clama «¡viva la muerte!» y con las teorías psicoanalíticas de W. Reich respecto al fascismo. No es casual que la novela termine con el fusilamiento de Companys, entregado por los nazis a los nacionales. Entre el inicial *Réquiem* y el fusilamiento con que acaba la novela asistimos a una matanza en un pueblo (Yeste) —que es la simbólica matanza de un pueblo— y a una serie de muertes, unas casuales, otras estúpidas o crueles. Pero, sobre todo, asistimos a la muerte de toda una vieja cultura, de una civilización aplastada por el engaño de los rascacielos (que ocultan la miseria de las chabolas). Muere la sociedad que llevaba en su seno los gérmenes de vida y la sustituye una vieja prostituta maquillada con los afeites del turismo y el desarrollo de los «felices» sesenta.

La muerte afianza y mantiene su dominio sirviéndose de otras formas más bajas y nauseabundas: la tortura, la delación, los cuadernos de notas en los que aparece reseñado el mínimo gesto de los ciudadanos, los ojos, los prismáticos que vigilan, que vigilan. Los puños, con su golpe rápido y certero: obligando a callar, a participar en la podredumbre de las sepulturas.

Pero hay más. No solo es el divagar por cementerios o por paredones de fusilamiento. Es también la muerte, el instinto de muerte, anclados en el corazón del novelista. La desesperación que le hace creer en muchos momentos —casi siempre, a pesar de lo que tenga de plazo ese «antes de ver restaurada la vida de tu país»— que los caminos de la historia se han cerrado. La desconfianza latente en el libro frente al proceso de la historia. De esa desconfianza nace, precisamente, la novela: un testimonio que hay que escribir tomando la ruta del exilio, como Robinson de un naufragio irremediable. Hay una frase de Cernuda encabezando el libro: «Mejor la destrucción, el fuego». El fuego devorador de la palabra arrasándolo todo. El fuego purificador de la palabra anotándolo todo: conservándolo en amarillentos papeles de fotografía, archivándolo en polvorientas páginas: cómo fue, cómo pudo ser el reino de la vida; cómo se impuso, cómo se mantuvo el reino de la muerte. Cómo acabó por adueñarse de todo un pueblo el ansia de la muerte.

Incluso a nivel estilístico ve Goytisolo cómo la novela se le muere entre las manos: se le disuelve entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la realidad y el deseo, entre el acta notarial y la blasfemia, entre el patriotismo y la deserción, entre la narración y el poema.

Condena y autocondena. La resurrección solo comenzará a adivinarse cuando, en *Juan sin tierra*, en una nueva patria, en una nueva cultura, haya comenzado a caer el telón sobre una larga pesadilla. Algo, quizá solo un sexo, comienza a desperezarse en la última novela. En medio ha quedado el infierno de la *Reivindicación del conde don Julián*, en donde Satán Goytisolo atizaba el fuego sagrado del infierno sobre la muerta ciudad de los condenados.

34. Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia* (1930-1960), Barcelona, Barral Editores, 1976; 516 páginas, 450 pesetas¹⁰⁴

En contra de algunos comentarios leídos en la prensa, creo que se trata de un libro mediocre, carente de interés y en el que, al acabar de leerlo, uno se queda convencido de que don Pedro se ha guardado en el tintero cuanto podía haber de interés en su vida (si es que algo hubo). Juego de ilusionismo en el que el efecto óptico se consigue a base de ocultar el elemento clave: fue una época demasiado dolorosa para que nadie —cargándose de honradez— pueda evadirla de ese modo. Al final casi parece que el único malo de la película (sucia película que, para tratar así, más valdría olvidar) fue Pedro Salinas porque no le quiso conseguir al señor Laín un pasaporte con el que pasarse al enemigo y ocupar altos cargos en los servicios intelectuales de la zona nacional. No recomiendo a nadie que se gaste las cuatrocientas cincuenta pesetas que cuesta porque, además, es —como ya he dicho— mediocre y, lo que es peor, plúmbeo.

35. Stephen Koch, *Andy Warhol Superstar*, traducción de Joss Oliver, Barcelona, Anagrama, 1976; 219 páginas, 370 pesetas^{[105](#)}

La primitiva Factory de Warhol fue un lugar en el que se dieron cita todos los sectores marginales del submundo americano: drogadictos, travestís, artistas, etcétera. Era un aflorar de la cara oculta del país de los monopolios... En torno a ella surgió una estética fascinante y ambigua, ese estilo *velvet*. Pero lo que era un cáncer se convirtió en un eczema, y el proceso se comercializó bajo la dirección de Morrissey.

Koch analiza el mundo de Warhol, el de su primer cine mudo y el posterior, su pintura, su concepto vital, y concluye en que Warhol es un gran mirón. Autor y obra son el símbolo de la incapacidad del menor contacto físico.

La lectura del libro nos hace pensar en que estamos asistiendo, bajo la apariencia de fenómenos falsamente liberadores, a nuevas formas de alejamiento de una sexualidad física y real, basada en el tacto y el contacto de los cuerpos. El sexo se enfría en la infinita distancia de pelucas plateadas y luminosos oropeles, y eso, ya digo, hace pensar en la penúltima maniobra del puritanismo.

36. Testimonio de una época.[106](#) *El largo viaje*. Jorge Semprún[107](#)

Jorge Semprún nace en Madrid en 1923. A los dieciséis años conoce el exilio y una segunda guerra. A los diecinueve ingresa en el Partido Comunista y participa en la resistencia antinazi. En 1943 —a los veinte años— es detenido por la Gestapo e ingresa en el campo de concentración de Buchenwald. Después de la guerra, vuelve a la militancia, a la clandestinidad, a la lucha, porque en su país la noche continúa.

Estos son algunos datos de la contraportada del libro, datos de una vida, no de una novela; datos que hay que tener en cuenta y valorar a la hora de comprender cuanto encierra *El largo viaje*, novela publicada en Francia en 1963, que hoy aparece entre nosotros. Datos que explican y multiplican un texto frente al que la consideración literaria se escurre para dejarnos sumidos en el dolor de la historia, en un capítulo (nada más que un capítulo) de la autobiografía de una generación, para dejarnos sumidos en la reflexión sobre la humanidad y sobre el sueño de la razón que señorea ciertas épocas de la historia no lejanas en el tiempo y, aquí, aún no enterradas para siempre.

Semprún —hoy ya autor de una obra considerable e importante—[108](#) narra en esta su primera novela el viaje de un grupo de presos, hacinados en un vagón de mercancías, con destino a un campo de concentración nazi. Un viaje que, sin duda, tiene demasiado que ver con el que efectuó el hombre veinte años antes de ser novelista. En torno al interminable paso de noches en aquel largo viaje, establece, en un luminoso y veloz prisma, el panorama de quienes fueron condenados a un tiempo en el que el horror de la muerte y la tortura se habían convertido en costumbre (página 78).

Hay libros que, sobre todo, remiten a otros libros. Hay libros que remiten a la vida. El que hoy comentamos es, innegablemente, de estos últimos. En él, el estilo —por otra parte, de una agilidad y maestría considerables— se confunde con el objeto que describe, con el paso desesperado de millones de hombres condenados a muerte, marchando hacia la muerte, luchando contra la muerte y la degradación, soñando tiempos en los que uno pueda dejar de lado tanta y tanta muerte, tanta barbarie para volver a hacer cosas realmente importantes, cosas realmente serias, como, por ejemplo, ir al cine (página 90).

En torno a este viaje se anudan historias y recuerdos: la resistencia, la vida en los campos de concentración, la imposibilidad de describir un espantoso sueño disipado, el fin de la guerra... El fin de la guerra para un militante español, que no son el fin de su guerra y de su exilio. La sensación de ser extraño en una victoria que no acaba de ser la suya. Aunque el fin de la guerra sea el fin del nazismo y el fin del nazismo el comienzo del fin del franquismo. Hay que tener valor para escribir veinte años después de todo aquello un «no regreso a mi casa, pero me acerco» (página 90).

Como si uno hubiese olvidado, de pronto, la literatura, encuentra solo horror, compasión, solidaridad y un inmenso orgullo ajeno por compartir la humanidad con aquellos millones de héroes y cobardes, y una vergüenza inmensa por compartir la humanidad con aquellos millones de ciegos y verdugos. Leyendo el cálido aliento del compañero del novelista en el viaje, ese buen muchacho de Semoure, que reparte cuanto tiene, que está lleno de vida, que es el futuro y que (¿quién lo iba a decir?), sin embargo, muere en la última noche del largo viaje hacia la muerte, uno acaba por olvidarse de la literatura: «... y en mi duermevela escuchaba sin cesar aquella voz ya casi inhumana que hablaba de sangre, de ríos de sangre» (página 155).

Con belleza, con fuerza, Semprún ha sabido devolver lo literario a un viejo papel: el de avisador de caminantes. Este hombre tan cansado, que se encontró un día sin saber nada de la vida, para quien el vivir había sido caer de una a otra guerra (página 102), regresa la literatura al papel de maestra de la vida: didáctica, profilaxis, testimonio... Es un érase una vez en un tiempo que era el tiempo de la noche y la muerte y los cuerpos calcinados y las negras chimeneas elevando el humo turbio hasta cubrir el cielo. Algunos hombres, entonces, se comportaron con dignidad, otros fueron cobardes, otros ciegos, verdugos, locos. Fue un tiempo no hace todavía muchos años que puede regresar (si es que ha terminado ya de irse).

Cierto que en la obra de Semprún no hay una cala en profundidad, ni un análisis que desvele las coordenadas de aquel sistema, las fuerzas que movieron los engranajes del tiempo sombrío: se limita al recuerdo apasionado poblado de odio y de amor infinitos: se limita a sentir el peso de los cuerpos en el vagón, el olor de la sangre o la belleza de lo humano y libre elevándose por encima del caos y la muerte.

En este sentido se trata, pues, de un libro lineal, en el que las diversas instancias, los diversos tiempos, las diferentes historias, se enlazan a nivel

de superficie, al nivel del oleaje. Se trata de un temporal de recuerdos profundamente humanos que no acaba de sumergirnos en lo hondo. ¿Es esa la gran limitación del libro o es suficiente novelar lo que está por encima de los teoremas y los cartabones bien numerados?

Se trata, en cualquier caso, de un libro que hay que leer; y, al escribir esto, no sé si estoy escribiendo de literatura o de algo que es, si cabe, aún más serio.

37. Julián Ariza, *Comisiones Obreras*, Barcelona, Avance, 1976; 168 páginas; 100 pesetas[109](#)

Comisiones Obreras ha sido, pese a quien pese, la forma organizativa fundamental de la clase obrera española en su oposición al verticalismo franquista. Ariza esboza en su libro el nacimiento, evolución, situación actual y perspectivas de Comisiones Obreras. Habla, por otra parte, de cómo la unidad de la clase obrera es la única manera en que esta puede conseguir su autonomía respecto a los partidos políticos y su fuerza frente a la burguesía. ¡Por algo hablan tanto ahora de pluralidad los que antes solo hablaban de palo y tente tieso! ¡Qué comprensión tan grande hacia la exótica diferencia por parte de quienes quisieron pintarnos a todos de azul garrote! El libro incluye un apéndice con documentos.

38. Felicidad Blanc, Juan Luis, Leopoldo María y José Moisés Panero, *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976; 147 páginas; 175 pesetas. Prólogo de Jorge Semprún[110](#)

El guion de la película —impresionante película— que recientemente se retiró del Festival de San Sebastián en solidaridad con dos acontecimientos que, una vez más, ensombrecieron el País Vasco.[111](#) Hablar de los méritos de la película, reflejados en este guion, exige algo más que unas líneas, ya que son muchos. Estamos ante una obra importante. Lo único que quiero recordar desde aquí es que algún fósil de esos que resisten los peores embates (léase mejores) que no sé si se llama Dirección General de Cinematografía (y no pierdo nada por no saberlo) ha decidido retirarle toda

ayuda y penalizar a Querejeta, que ha hecho más por el cine español que todos esos fósiles juntos. Guardarán el dinero para algún «porno-estúpido en *blue*», que es lo que les va. Vaya en estas líneas —por si sirve para algo y si no por desahogo, que también vale— mi más absoluto desprecio.

39. Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral, 1976; 242 páginas, 300 pesetas[112](#)

Sigue el proceso de recuperación de la obra de Goytisolo. *Reivindicación del conde don Julián* se publicó por vez primera en 1970. Seis años de prohibición han hecho que su llegada sea casi como la llegada de un clásico. Juan Goytisolo, en esta novela, emprende con estilo y técnica admirables la destrucción de la superestructura sagrada de la sagrada España. En mi opinión es su obra más redonda, al menos en cuanto a depuración formal. Sin duda, una de las grandes novelas en lengua castellana.

40. Marqués de Sade, *Justine*, Traducción de Mercedes Castellanos, Barcelona, Ediciones a.t.e., 1976; 370 páginas, 350 pesetas[113](#)

Sade es uno de los hombres —y esto es un lugar común— que más se ha acercado a los pozos negros del alma humana. Como aquí, en España, nadie tiene, ni ha tenido, ni debe tener jamás, pozos de ese tipo, el marqués fue sistemáticamente perseguido, prohibido, quemado y vilipendiado. La mayor parte de los perseguidores, quemadores, etcétera, de la obra del marqués han muerto. Otros lo harán un día de estos, si Dios quiere y el tiempo lo permite. Mientras, él sigue, tan joven como siempre, aterrorizándonos y excitándonos; sí, excitándonos también para desesperación de tanto exclusivista y de tanto capón. Porque una de las funciones del arte es esa, en contra de lo que dicen las «actrices» españolas, que solo se desnudan en pro del arte. En fin, que ya está aquí *Justine*, y se pone en los escaparates de las librerías y no en las trastiendas. La portada de la edición de a.t.e. es de un hortera terrorífico: una niñita (¿quién duda que americana?), en bikini

blanco, surge desde las espumas marinas y parece anunciarnos que un peligroso tiburón se acerca a nuestras costas. ¿Será así? A ver si hay suerte.

41. Literatura para todos.[114](#) *Mi vida como hombre*. Philip Roth[115](#)

De Philip Roth conocíamos en España al menos dos obras, *La pandilla* y *Cuando ella era buena*,[116](#) Es un hombre corrosivo y ácido que pone su ojo sobre la sociedad americana y sus costumbres en un tono demoledor a veces.

En *Mi vida como hombre*, publicado muy recientemente entre nosotros, vuelve a la carga en su propósito predilecto. Para ello elabora un acercamiento progresivo a la personalidad del novelista norteamericano de origen judío Peter Tarnopol, en quien puede encontrarse mucho de la personalidad del propio Roth. Se trata de un hombre frustrado, como persona y como novelista, por un medio social irracional y hostil: la manera americana de ser y vivir es cuestionada con crueldad.

El acercamiento a Tarnopol se efectúa desde diversos planos. En primer lugar, presentándonos su presunta obra: dos cuentos protagonizados por Zuckermann, espejo de Tarnopol y de Roth. En ellos, Tarnopol elabora a nivel literario su pequeña tragedia cotidiana. Después, como en un repentino «arriba el telón», se nos narra la historia de quien ha escrito esos cuentos: la historia que ha sido la base de esos cuentos. Una historia vulgar, de represiones y servidumbres sociales de relaciones frustradas por la legislación americana sobre el matrimonio y el divorcio. Nos encontramos con la historia de una absurda castración, con el clamor del novelista por la libertad y responsabilidad individuales.

El novelista-autor nos acerca, en planos sucesivos, a los problemas del novelista-actor. Del acercamiento literario pasamos al histórico, al psicoanalítico.

Ironía, cierta ferocidad, misoginia y erotismo son elementos clave en la obra. También es fundamental el juego de relaciones entre creación literaria y vida. Aparece entonces clara la presencia de Dostoyevski y de Flaubert.

A nivel temático se desarrolla un trabajo sobre el matrimonio americano, en la misma onda que en el John Updike de *Corre, conejo* o de *Parejas*: un tema interesante, incluso apasionante.

Pero los resultados están muy lejos de ser satisfactorios. Los materiales están superficialmente tratados (¡en una novela de 342 páginas!) y por todas partes me parece percibir un tono vulgarizador «muy americano», de enciclopedia para todo o de *magazine* al alcance de todos.

También creo que hay decenas de trucos literarios, de esos trucos que se aprenden en ^{usa} en clases de redacción, en libros que enseñan cómo escribir para ser leído o en oficinas de contratación de originales.

La narración avanza a duras penas con momentos confusos, con momentos espléndidos —que los hay— y con largos y aburridos vacíos.

Hay páginas muy interesantes, sobre todo, en ciertos pasajes eróticos, o, casi al final, en un violento desarrollo sádico, escatológico, casi magistral, que demuestra que Roth puede llegar a dominar perfectamente una situación. La misoginia ocupa, de uno u otro modo, un lugar preeminente en estas páginas más logradas.

El conjunto de la novela, sin embargo, suena demasiado a cartón piedra.

42. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, Madrid, Akal, 1976; 214 páginas, 225 pesetas¹¹⁷

En primer lugar, felicitarnos: estamos ante una novela española escrita por una novelista joven (*rara avis*). Un personaje que escarba su historia desde la militancia clandestina hasta la locura y los viajes ácidos. Una evolución posible, realizable y realizada en más de una ocasión. Pero eso no basta para escribir una novela. Una novela debe analizar las situaciones, desvelar las evoluciones —sobre todo si es una reflexión sobre una evolución—, medir y sopesar los resultados, etcétera... Si no se procede de ese modo, o de algún otro coherente, puede caer en el guiño al lector que ha vivido experiencias similares, puede caer en el masoquismo de la autocomplacencia y en la justificación. Para ello, lo mejor es caricaturizar los personajes y olvidar el análisis de las situaciones o —en un caso como este, de novela política— las ideologías. De ese modo se llega a un largo y complacido lamento que podría salvarse, quizá, por un tono lírico que la novela de Lourdes Ortiz no tiene. Es cierto que una sociedad esquizofrénica acaba por convertirnos a todos en esquizofrénicos. Pero eso es una frase:

ahí puede comenzar una novela, un poema, un informe psiquiátrico y muchas coas más que pueden hacerse bien o mal.

43. Minicrisis editorial: una lección de historia[118](#)

Seix Barral fue la estructura económica que posibilitó aquel —para algunos hermoso invento— movimiento novelístico español de los años sesenta.

Luego vino la ruptura de los Seix con Carlos Barral y una segunda fase en la que se relajaron las propuestas intelectuales, si bien seguía nutriéndose el fondo de los antiguos nombres que conformaron la primitiva «cuadra» Seix Barral. (El término «cuadra» es utilizado por la propia empresa, al parecer, sin ninguna connotación despectiva).

De pronto, salta a las páginas de la prensa una noticia: rumores de crisis y posible compra de Seix por el inevitable señor Lara —señor y dueño de Planeta—. El ídem (es decir, señor) Lara dice que sí, que le han ofrecido acciones, pero que las ha rechazado en espera de conseguir un 51 por 100 del capital (¡qué menos!). La empresa desmiente y dice que el inevitable (perdón, el señor) Lara miente. El público en general piensa que son como niños y que se ponen los unos a los otros como trapos. Así las cosas, aumentan los rumores de crisis y es dado de baja el delegado en Madrid, de un modo casual, claro. Casualmente, los trabajadores es de suponer que empiezan a temer por su futuro.

El lector, profesional o aficionado, se pregunta: ¿caerá Seix Barral en manos del señor Lara (don José Manuel)? Y, al mismo tiempo reflexiona: ¡quién te ha visto y quién te ve!

El problema es viejo: nació cuando se casaron, en yo no sé qué iglesia, la cultura y las pesetas. Matrimonio que —pese a la crisis de la pareja— sigue, al parecer, viento en popa.

Como diría el señor Lara, perdón, quería decir el señor Bertolt Brecht, por boca de uno de sus personajes: yo no sé lo que es un libro, yo solo sé su precio; de lo que se deduce: yo no sé lo que es un hombre, yo solo sé su precio; de lo que deduzco: yo no sé si Seix Barral cambiará de dueño, solo sé que si esto ocurre y hay reajustes —es un eufemismo— los que la van a pagar son los trabajadores. El público lector, al fin y al cabo, ya paga los libros bien pagados.

En cualquier caso, parece que nada de esto es cierto: todo ha sido desmentido y bien desmentido, y ya se sabe que cuando se desmiente el que vaya a subir la gasolina es porque no va a subir.

Si, a pesar de todo, llegara a ocurrir el trasvase de escritores de una cuadra a otra cuadra, sería la tercera etapa de Seix, y ya se sabe que nunca segundas partes fueron buenas.

A algunos, esta historia sin importancia nos ha servido para desear que se instaure el divorcio en el país —me refiero, claro está, al divorcio entre capital y cultura, lo que no quiere decir, ¡Dios me libre!, que el capital sea culto—.

Si desea conocer el final de esta apasionante historia, manténgase en nuestra sintonía. Gracias.

44. Literatura: sigue el vacío[119](#)

No está de moda la novela. Mil novecientos setenta y seis ha sido el año de la literatura de divulgación política. A nadie debe sorprender el que un país, enmudecido durante tantos años, se vuelque, con la ilusión de un juego, con la fuerza de una necesidad, hacia el tema vital que se le había negado.

Hablo de divulgación política y no de análisis político, porque se trata, en la mayor parte de los casos, de estudios precipitados, empujados por la coyuntura inmediata, por las necesidades del debate político o por las especulaciones del editor.

Este clima no es precisamente el más apropiado para el florecimiento de la narrativa, cuya necesidad creativa precisa de un reposo, de una dedicación que las actuales circunstancias no propician.

Es, por otra parte, evidente que no es el mismo acto el escribir que el publicar: ¿se están escribiendo grandes novelas que no tienen acceso al gran público por un bloqueo editorial, empeñados los editores en la literatura política? Esto no pasa de ser una especulación.

La narrativa parece buscar a ciegas cuál puede ser su función en la dinámica de la sociedad. Ciertamente que la lectura de una novela, al igual que el acto de creación, son funciones que se llevan a cabo en solitario, pero eso siempre ha sido así y no por ello ha dejado de tener la novela un impacto social no solo a largo plazo, sino incluso inmediato, que se reflejaba en hechos como la existencia de grupos literarios que aunaban comunes visiones del mundo.

El aburrimiento, la represión, la aparente necesidad de dedicación a tareas prioritarias, etcétera, parecen haber borrado de nuestro país esta posibilidad desde hace casi quince años. Y ¡hará falta tanto tiempo hasta que el país se recupere! Quienes callaron durante cuarenta años, quienes se pasaron cuarenta años concediendo, pueden acusar de esterilizadora a la libertad, analizando la actual situación. Como si la libertad fuese este franquismo vergonzante, como si no costase demasiado rehacer todo, inventar todo: hasta el propio lenguaje.

Mientras tanto, el vacío pesa como una losa: poco, muy poco de nuevo hay que destacar. Individuos aislados, problemáticas raramente comunes, desgana editorial, traducciones y reediciones de autores consagrados, desconfianza ante todo lo nuevo, una larga carrera de obstáculos, de cribas y censuras..., nada favorece demasiado; todo perjudica la aparición de nuevos autores, su acceso al público.

El odio hacia una época que no acaba de hundirse definitivamente en el basurero de la historia es, precisamente, el único rasgo común que parece marcar a los autores más maduros por igual que a los más jóvenes. Hacia atrás mira Luis Goytisolo en su tetralogía *Antagonía*, de la que han

aparecido las dos primeras partes (*Recuento*, *Los verdes de mayo hasta el mar*), sin duda el proyecto más ambicioso en que se ha embarcado la literatura en lengua castellana durante los últimos años. Y hacia atrás vuelve también la cabeza, con ira, Lourdes Ortiz, una joven autora, cuya primera novela, *Luz de la memoria*, está llena de rabia; Luciano Rincón, en una de las obras más imaginativas y divertidas de cuantas han sido publicadas, este año, entre nosotros (*Cartas cruzadas entre Paul Eluard y Teofrasto Bombasto de Hohenheim llamado Paracelso. Con páginas del diario de Robinson leídas por Scherezade en la difícil tertulia del Califa*) también mira, desde la cárcel, con una amargura que se supera a sí misma, hasta ser puro absurdo, los mecanismos del fascismo.

Luego, ya es difícil establecer líneas comunes en lo publicado este año: la nueva prohibición, cuando ya parecía permisible, del espléndido *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, tan en contacto con el mundo de los libros citados en el anterior apartado; la llegada en masa de la producción de los últimos quince años de Juan Goytisolo, la vuelta literaria de dos autores de la generación de los setenta, Carmen Martín Gaité, que ha regresado a su periódica cita con los lectores españoles; José María Guelbenzu, en su tarea de francotirador poco preocupado por la neurosis creativa y que ha publicado *El pasajero de ultramar*, alabada por la crítica casi sin excepción.

Lo demás, excepto olvidos, que pediría fuesen disculpados, poco da de sí: un grande de la preguerra, como Sender lo es sin duda, se dedica a nutrir de *best sellers* a las editoriales, convertido en una máquina de firmar. Un grande de la postguerra, Cela, sigue con sus enciclopedias del erotismo, su amor al carajo y su ultimísimo *Rol de cornudos*, variante de la serie de diccionarios.

Hay una extraña calma chicha literaria: sería interesante empezar a preguntarnos por qué será.

45. *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, Seix Barral, Barcelona, 1976, 387 páginas[120](#)

El proceso de progresivo acercamiento entre un homosexual, detenido por corrupción de menores, y un heterosexual, militante revolucionario. La novela opera por ausencia de toda intervención explícita del novelista, que

deja a sus personajes enfrascados en un constante diálogo, de vez en cuando punteado por notas de tipo científico, que remiten a textos clásicos sobre sexualidad. Molina, el homosexual, cuenta largas y fantásticas películas a Valentín, el otro personaje con quien comparte la celda en una cárcel argentina. A través de ese mundo de películas contadas, de pequeños incidentes compartidos, Puig desemboca a sus personajes en una tierna historia de amor, en una relación erótica en la que el sexo «es la inocencia misma». Como es habitual en Manuel Puig, la novela está elaborada con unos materiales literarios provenientes del fotorromance, de la novela rosa, del arte de masas y de su asimilación por los medios populares que lo convierten en ideología propia.

46. *En el día de hoy*, de Jesús Torbado, Planeta, Barcelona, 1976; 363 páginas, 350 pesetas^{[121](#)}

Este libro es el de los cuatro millones.^{[122](#)} El gordo del Planeta. Cuatro millones, cuatro. «¿Y si Franco hubiera perdido la guerra?», preguntó no sé si Lara o Lera el día de la entrega de los premios Planeta. «Ninguno de ustedes estaría aquí», respondió un joven periodista, que automáticamente fue golpeado por un robusto caballero, no sé si hijo de Lara o de Lera.

Si Franco hubiera perdido la guerra no sé si hubiera habido Laras, Planetas y otras zarandajas por el estilo, pero, en cualquier caso, si hubiera un poco más de vergüenza y menos falsas dignidades y mecenas empresarios que no saben leer, alguien diría que la novela de Jesús Torbado es una incitación a desear que Franco ganase la guerra, porque ¡qué aburrimiento, señor!, ¡qué falta de imaginación!, ¡qué mediocridad! Hemingway tomaba copitas en un cafetín, Girón fue guerrillero en los pinares de Valladolid y la Celia Gámez se pasó a los rojos. Esa es la tesis política de la novela: ni más ni menos. Y esa, también, es toda la psicología de los personajes, que aparecen y desaparecen sin que nadie se entere de nada porque ninguno interesa. No echamos a ninguno de menos. Cuatro millones: cuatro millones, cuatro. ¿O han sido cinco? Allá ellos.

47. *Historia de Elio*: Autobiografía mística de don Ramón Tamames^{[123](#)}

El señor Tamames estuvo en la cárcel; allí debió leer media docena de novelas; como hombre voluntarioso que es, y no pareciéndole difícil aquel arte, se puso manos a la obra y, en poco tiempo, se encontró con un producto de su propia creación.

Una novela que no dé dinero no es una novela en la que haya merecido la pena invertir tiempo. Por esa razón, Tamames le vendió su obra al señor Lara, dueño de Planeta y fantasma al que teme especialmente —y detesta— quien esta crónica escribe.

Para el señor Lara, como para Tamames, la letra —y el tiempo— son convertibles en oro.

La mercancía resultante de las transacciones entre estos dos señores es esta *Historia de Elio*.[124](#) Con su bonita portada llena de manifestantes, y con sobrecubierta roja, de venta en todo el país al módico precio de trescientas cincuenta pesetas ejemplar.

No se me ocurriría, en una sociedad capitalista, como es la nuestra, acusar a dos negociantes de haber llevado a cabo un negocio rentable. Lucro y exhibición son motores de nuestra sociedad. No son noticia, sino esencia —si es que hay esencias de algo— de cuanto a nuestro alrededor acontece. Ahora bien, de vez en cuando las revistas hablan de un negocio sucio: y eso sí es noticia. La *Historia de Elio* creo que es noticiable porque en mi opinión se trata de un negocio sucio.

Tampoco es este el lugar para escribir sobre la corruptibilidad o incorruptibilidad de los jurados de un Premio Planeta. Cualquier dato en este sentido no es sino un secreto a voces que solo lo que imagino debe ser una buena educación hace callar a los cronistas. En este caso, el negocio es sucio por otro motivo: porque lo que se ha vendido es algo que no pertenece a ninguno de los dos interlocutores: el prestigio que una organización política ha ganado en calles, fábricas y universidades; organización de la que el señor Tamames es una de las cabezas visibles y a la cual, sin duda, ha hecho un flaco servicio con su devaneo político-literario.

Porque la venta es doblemente vergonzosa ya que, en el libro, conviven la más ínfima calidad literaria —capaz de mantener al lector en el triple salto mortal de la carcajada, la indignación y la vergüenza ajena— y los presupuestos ideológicos de quien ha sido el peor enemigo de la organización a la que el señor Tamames pertenece: el fascismo.

Literariamente, la novela que ha escrito Tamames en su cautiverio es uno de los peores engendros publicados en la España de la guerra. Partiendo de la idea de Thomas Mann en su *Doktor Faustus*, el amigo mediocre que se convierte en albacea del genio, Tamames —el mejor amigo de sí mismo— inicia con desvergüenza un demencial recorrido por su vida. Él es Elio, ¿el sol?, ¿el gas que se eleva y se expande? Él es el héroe, voluntarista y positivo, que toma de la mano al lector y lo lleva por un largo camino, al cabo del cual debería aparecer toda la grandeza de Elio; pero Elio es, sin duda, tan mediocre como su narrador y entre ambos, espejos del autor, solo consiguen arrastrarnos a un mediocre sueño de niño fantasioso y un poco tonto.

Pero despectivamente suficiente. Con un elitismo que solo puede ser fruto de la propia ignorancia.

Con suficiencia, habla y dirige al proletariado militante y olé, o reflexiona sobre el arte de novelar con inimaginable alegría. Se inciensa como conductor, admirado por estudiantes y obreros, o escribe, sin el menor temblor en el pulso, que el *Quijote* es farragosa, que *Cien años de soledad* es plúmbea y se permite darnos algunos consejos a todos sobre cómo hay que escribir.

Sin olvidar nunca la clave del enigma: Tamames, como tantos políticos de derecha, tiene un profundo deseo de gobernar, aunque, como demócrata que intenta ser, lo reprime parcialmente y espera gobernar no para siempre, sino solo durante una temporada: hasta que estemos todos maduros él llevará las riendas con firmeza e ilustración bien intencionada. Luego, se irá y saldremos todos al aeropuerto a despedirlo y todos los hombres querremos estrechar sus manos y todas las mujeres besarán sus mejillas.

Por ese tobogán de sombras, el lector se enfrenta con el hecho de que la novela de Tamames es lo más lejano a una novela marxista, en cualquiera de las acepciones en que se tome el término. Incluso es bastante evidente que, a pesar de todas las buenas intenciones del novelista, su obra es uno de los productos más claramente fascistas que conozco en literatura castellana.

Haciendo un flaco servicio a la clase que dice defender, al partido que pertenece, a los demócratas en general y a Marx y Engels en particular, Tamames ha tergiversado una política de oposición hasta convertirla en siniestra caricatura de la política del propio poder. Y ha demostrado de un

modo casi pedagógico cómo la ideología fascista impregna sectores amplios de quienes, de algún modo, se creen rescatados de ella.

Porque la voluntad como motor, los salvadores de la patria, el superhombre, o el superElio, o el superTamames, la visión de la historia como historia hecha por las minorías, el golpismo como método de acceso al poder, las marchas sobre Roma, o sobre Presidencia del Gobierno, el auto-Tamames-*for-president*, y el papel de las masas como comparsa vestida de lagarterana, la espera del pueblo hasta la madurez —que seguimos verdes, señor, que seguimos verdes—, y, por último, el reinar después de morir, permaneciendo entre nosotros en forma de espíritu invisible (que es otro de los sueños noveleros del señor Tamames que, por suerte para nosotros, es, como casi todos sus sueños, absolutamente irrealizable) son cosas que nos han olido a cuerno quemado durante demasiados años.

Y estas son, en definitiva, las alternativas que plantea en su ficción-político-novelsca Ramón Tamames y que el señor Lara, al parecer, se ha tomado lo suficientemente en serio como para pagar por ellas una cantidad que imagino respetable. Pero, claro, el dueño de Planeta es un hombre listo y sabe bien que no ha comprado la novela, porque por la novela a secas nadie hubiera dado cinco céntimos ni para guion de un tebeo de Florita o Azucena. El señor Lara ha pagado por todas las cosas que hay por detrás de novela y novelista. Por todo eso, quién lo duda, ha pagado bien poco.

48. William Burroughs, *Yonqui («Junkie»)*. Publicado originalmente con el pseudónimo de William Lee. Versión española de Martín Lendínez, Madrid, Ediciones Júcar, 1976; 157 páginas, 250 pesetas[125](#)

A mitad de camino entre la autobiografía y la novela, este libro nos introduce en «un momento de vivir»: la droga. Para el heroinómano, al cabo de un año, los únicos recuerdos que permanecen en la mente son los de los periodos en los cuales no tuvo droga, o pretendió «descolgarse», abandonando el ritual de los pinchazos. Vivir es recorrer las aceras, los bares, los cuartuchos de hotel, oliendo quién puede tener la droga; vivir es escapar todos los días de la poli o entrar periódicamente en los lugares de recuperación.

Escrita de un modo lineal, frente a obras posteriores de Burroughs, en las que la forma se disuelve más radicalmente, data de 1953 y en ella no hay posible escapatoria. Ni siquiera un atisbo de contacto del narrador con el mundo circundante. Planteada como una narración casi policíaca, novela de acción, el lector va descubriendo alucinado cómo la acción no es nada: el acto entre uno y otro pinchazo, porque el pinchazo también se nos escamotea. Libro maldito y apasionante.

49. Literatura y suicidio[126](#)

El concepto de literatura como sustitutivo —elaborado por el psicoanálisis— puede ayudarnos a comprender el por qué en las biografías de los escritores aparecen tantas veces, como causante de su muerte, una enfermedad que es casi una plaga entre ellos, una peste pertinaz: el suicidio.

Pero, después de Marx, ya sabemos cómo es imposible comprender una teoría estática. La teoría, como la realidad que analiza, ha de ser determinada en la historia. No siempre el arte y la literatura surgieron del mismo centro de la frustración humana. Se trata de un fenómeno reciente, cuya vida —aun antes de que el psicoanálisis formulase su aportación— tiene poco más de un siglo.

Si intentamos recordar el número de escritores suicidas veremos cómo es, sobre todo, en los últimos cien años cuando se han convertido en fenómeno-síntoma.

Porque de hecho son «fenómeno-síntoma» de lo que Barthes llamaría la aparición de la «conciencia infeliz», como resultante de la quiebra de la unidad ideológica de la burguesía y la consagración de la ambigüedad del papel del escritor como ente desgarrado en un mar de oposiciones ideológicas a cuya elaboración colabora, pero que acaban siempre por imponérsele más allá de su propia voluntad.

En ese instante aparece el fantasma de la elección dicotómica: escribir deja de ser la tarea de marcar un estilo de vida —como lo fue en la etapa de surgimiento de la burguesía— para convertirse en una salida frente a la vida: en una tarea que merece en sí y para sí el esfuerzo de la vida del novelista, en una comunicación en la que, en definitiva, se está al borde de prescindir del receptor.

Pero no es una práctica gratificadora la de esta literatura a punto de cerrarse sobre sí misma, cuyo ejemplo y modelo es, para casi todos los historiadores, Flaubert. A la literatura se suele ir —en esta época— cuando la vida se ha convertido ya en fracaso, o bien aceptando el pago del fracaso en la vida. Pero la literatura solo lleva —en el mejor de los casos— a un triunfo que es —ya sea económico o de prestigio— perfectamente ajeno al proceso de la propia literatura como camino de comunicación: el discurso navega perdido en la más absoluta soledad. En la etapa de crisis ideológica de la burguesía el quehacer literario acaba coagulando en el fracaso de ser solo literatura y revelarse como tal.

En este doloroso debatirse entre una práctica literaria que se revela estéril como solución vital y una vida percibida por la sensibilidad de grandes detectores de las crisis sociales, surge la opción de asumir un fracaso sin afeites: la anulación de la autoconciencia que proporciona la muerte.

Opción que se llevó a Pavese, V. Woolf, Mayakovski, Esenin, Drieu La Rochelle, Hemingway, Jack London, Alfonsina Storni y un largo etcétera inacabado siempre.

50. Ramón J. Sender, *Imán*, Destino, Barcelona, 1976; 305 páginas, 300 pesetas^{[127](#)}

Escalofriante novela de lectura obligatoria. Su protagonista, Viance, la imagen de nuestro pueblo, es como un imán que se empeñase en atraer la mala suerte sobre sí. En torno a la reconstrucción literaria del desastre de Annual, aprendemos a odiar por igual la guerra —en este caso, la criminal guerra imperialista de Marruecos— y a la clase dominante, que empuja al sacrificio más estéril y doloroso a un pueblo maniatado y roto. Escrita en 1930, cuando aún humeaban los hechos narrados, fue publicada por la editorial Cenit, convirtiéndose en un importante texto denuncia, de indudable efecto. Primera novela de Sender, nos demuestra cómo el proceso literario y humano del autor ha sido una constante degradación. Pocas veces, quizá ninguna, nuestra literatura ha producido un texto tan brutal y vomitivo.

51. Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, Icaria, Barcelona, 1976; 110 páginas, 190 pesetas¹²⁸

«Como en los sueños, cuando toda dignidad se pierde y quien tiene que llorar, llora, quien tiene que pedir piedad, pide piedad», este texto de Pasolini, con una rabia poco común, con una voluntad de odio poco común, se esfuerza en la elaboración de una tensión —una *Divina comedia*, un largo avanzar hacia la creación literaria—. Texto breve, fragmentario, que siempre tiene más de programático que de real, de voluntad que de logro. Airado, blasfemo, inconformista («el conformismo fue simplemente el fundamento necesario de sus pecados, la premisa indispensable. Por conformismo, hubo... por ejemplo... hombres religiosos, practicantes... bien pensantes completamente entregados al trabajo y a la familia... que acabaron por hacerse las fundas de sus sillones con la piel de sus víctimas...» (página 61). Con este libro, de escasas páginas, Pasolini pretendía ofrecer a sus enemigos una razón más para despreciarlo, para —en definitiva— irse al infierno.

52. El materialismo humanista de José María Merino.¹²⁹ *Novela de Andrés Choz*¹³⁰

El premio Novelas y Cuentos 1976 ha sido concedido a José María Merino por su obra *Novela de Andrés Choz*. Hasta ahora Merino había publicado dos libros de poemas —que no conozco—, siendo este que ahora ve la luz su primer trabajo narrativo.

Se trata de un texto en el que, en primer lugar y por encima de todo, hay una irresistible voluntad de novelar, un claro plantearse la literatura como triple logro: oficio, renovación desde el devenir de la literatura y comunicación (entendida esta última como aporte ideológico en la más clásica tradición del humanismo intelectual).

Es, en este triple sentido, un libro extraño en la narrativa peninsular castellana, ya que discurre al margen de la última oleada de «novela-reportaje político», sin resistirse, pese a todo, ya que se escribe en y desde un tiempo, a eludir determinadas referencias a hechos políticos concretos —por ejemplo, la interminable enfermedad del gobernante eterno—.

El eje de su problemática está en otro punto, marcado por una importante voluntad —y la palabra no se repite de modo gratuito— de elaboración de unos materiales que han de dar en su propia construcción sentido y forma al texto.

Dos niveles patentes: el de lo real, que el novelista convierte en ficción; el de la ficción, que el personaje central de la ficción se inventa a su vez. Cada uno de los dos se complica y enriquece, a su vez, buscando en el pasado, en las historias, abriendo túneles a todo el juego de planos que el novelista investiga en su trabajo.

Andrés Choz, el personaje central, condenado a muerte por el cáncer, inicia la redacción de una novela de ciencia ficción en la que su vida cotidiana se irá reflejando y haciendo palabra, discurso, literatura, en el mismo nivel que suponemos la vida del novelista Merino desangrándose sobre las páginas de su obra.

Por debajo de todo ello, como en una especie de sustrato que posibilita, recompone y da sentido a todo, la materia, que es a la vez todo, que todo lo genera. Es y está en cada partícula de ese todo generado, que no es sino ella misma (vivida, escrita, sufrida o hermosa; a punto de nacer o roída por el cáncer, imaginando ya, en su misma descomposición, el resurgir más nuevo y poderoso).

Ese es el punto de unidad real de los distintos planos de la novela de Merino, del propio Merino con su novela; nuestra misma unidad con el escritor y su obra: lo que traza el puente entre vida y muerte. Somos materia y ahí está el único sentido posible de la inmortalidad.

La novela de Merino no es, pues, una novela más; y no lo es por esa rara seriedad con que se enfrenta a su quehacer literario, por esa preocupación estructural que busca la lucidez en la estructura del texto.

Hay, eso sí, limitaciones importantes en los diversos planos que forman el conjunto. Tanto al nivel general —de mensaje, que lo tiene, implícito— como al particular —el de los relatos que se imbrican en los diversos niveles—, la novela se resiente de humildad. José María Merino ha debido saberse escribiendo una «primera novela» y ha debido reflexionar sobre cómo, en una novela, nunca cabe todo. Sus propósitos parecen haberse encaminado a un disciplinado limitarse en el tiempo, en el número de personajes, en la complejidad de los temas.

Ese es un evidente lastre que ha comenzado por dinamitar el tono cósmico del relato en su dimensión más general, y ha acabado cortando alas a Andrés Choz, a su propia historia y al relato interno —novela dentro de una novela— que él mismo imagina.

La de Andrés Choz es una «historia de verano», tan del gusto de la generación de narradores de los años sesenta —Hortelano, Juan Goytisolo en algunos de sus textos—; la que el propio Choz construye en ese verano novelesco no va más allá de una estilización, cercana al tópico, de un relato costumbrista, de un drama rural a la manera de cierto Aldecoa.

Limitaciones que, en el nivel de lo general, se literaturizan en un lenguaje que se articula de un modo idealista —lo cual es grave en un texto proclamación de la materia— que cuaja en un humanismo que pretende ser casi un proyecto de antropomorfizar la materia, transformando, con el sentimiento amor, el propio sentido de lo material.

Contención pudorosa, y un idealismo que parece más fruto de modelos literarios estilizados que de la propia voluntad del autor, han vaciado determinados contenidos importantes de esta empresa que pudo ser novela sobre la vida y la muerte bajo el absoluto reinado de la materia inagotable y que es una muy estimable construcción reflexiva organizada en torno a una tesis humanista.

La validez del intento queda, sin embargo, fuera de toda duda. Estamos —no hay que olvidarlo— ante una primera novela.

53. *La condición humana*, de André Malraux, traducción de César A. Comet, Barcelona, Edhasa, 1977; 293 páginas, 300 pesetas[131](#)

André Malraux, recientemente desaparecido, cuenta en su producción literaria con algunos de los más espléndidos títulos de la narrativa del siglo xx. Uno de ellos es, sin duda, este que ahora ve nueva edición en España y con el que Malraux obtuvo el premio Goncourt en 1933. Se trata de un libro escrito en el mismo corazón de la historia. Entre sus páginas, la escalofriante represión de Chiang Kai-Shek contra los comunistas, la grandeza y la servidumbre de la revolución. Documento histórico, libro de inmediato impacto político, pieza maestra de la literatura cuya nueva

edición traemos a nuestras páginas como un homenaje tardío a este hombre ambiguo y escritor gigantesco.

54. *La jungla*, de Upton Sinclair, traducción de Antonio Sammons, Barcelona, Editorial Noguer, 1977; 408 páginas, 200 pesetas[132](#)

Si buscamos llegar a los orígenes de la gran novela social americana, de Dos Passos, de Steinbeck, de tantos otros, debemos, sin duda, reconocer en Upton Sinclair y en *La jungla* un precedente magistral. El mundo de los mataderos de Chicago, la opresión y la miseria, el socialismo como principio ordenador son algunas de las variantes de este libro, cuyo tema central son los mecanismos de funcionamiento del capitalismo y de la democracia parlamentaria burguesa —la despiadada dictadura de los poseedores— novelados con una lucidez que nos lleva a preguntarnos si la clase obrera está perdiendo la memoria histórica, con una grandeza que plantea dónde y cuándo se agota la efectividad del realismo. Porque el texto, que data de 1906, funciona de un modo asombroso, arrastrando al lector por charcos de injusticia y sangre no lejanos todavía.

55. *Memoria personal, 1920-1975*, de Gerald Brenan, traducción de José Luis López Muñoz, Madrid, Alianza Editorial, 1976; 528 páginas, 500 pesetas[133](#)

De Brenan conocíamos su muy discutible *El laberinto español*, un ensayo histórico cargado de tics muy comunes a numerosos historiadores ingleses, que ven en los fenómenos españoles demasiado exotismo, particularismo y pintoresquismo, olvidando cómo por debajo funciona con implacable crueldad el principio general de la lucha de clases. Otro libro de Brenan que conocemos —delicioso este— es *Al sur de Granada*, estudio cercano a la antropología y lleno de vida, en el que recogió sus experiencias en Yegen, un pueblecito de las Alpujarras.

Ahora, de la mano de Alianza, aparecen sus memorias. Se trata de una obra apasionante en la que importa menos la presencia de personajes famosos —B. Russell, V. Woolf, E. M. Forster— que la creación de un

mundo de relaciones personales complejas, contempladas con extraña modernidad, con un compresivo relativismo y, a la vez, con una amarga pasión certeramente enfriada ante el lector, consiguiendo, de ese modo, una mezcla armónica de vitalidad y disciplina. Brenan sabe elevar algunos de los personajes de su vida —por ejemplo Dora Carrington— desde la vida cotidiana a personajes con la fuerza de la gran literatura.

56. *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, Barcelona, Seix Barral, 1976; 400 pesetas[134](#)

Madame arbitrariedad dio su conforme. La señorita censura, tras babear durante algunos años sobre esta maravillosa y envenenada flor, abandonó su presa y la dejó entre nosotros, perversa, vibrante, llena de miseria y rabia, golpeando con letra impresa, vomitando tinta, ternura y odio sobre tantos años de opresión, sobre tantas ilusiones manchadas, perdidas, sucias, como papeles en la calle: *Si te dicen que caí* arrastra más allá de cualquier percepción formal, irrita, cabrea, se pega a las manos y no deja al lector en libertad de abandonarla, quizá porque el lector —como Marsé— también está manchado, también está y ha perdido, también malvive solo. Obligatoria.

57. *De la tierra sin sol*, de José María Álvarez Cruz, Madrid, Editorial zyx, 1976; 211 páginas[135](#)

Algunos siguen creyendo que la honestidad es, también en literatura, una virtud. Me cuento entre ellos. La novela de J. M. Álvarez Cruz es, sin duda, honesta y esa es su virtud. El tema está de moda: la llegada de la ii República española. Esta vez, vista desde un pueblo de Cádiz. Un texto escrito con sencillez, en la línea del realismo tradicional español. Buscando personajes significativos, situaciones que definan un momento histórico. El planteamiento es correcto, los resultados, quizá, no han ido tan lejos. Porque entroncar con una corriente tradicional, buscando un lenguaje que se acerque al pueblo, ha de suponer hoy una revisión, una incorporación de técnicas literarias posteriores que forman ya parte del bagaje común de la

narrativa. Porque la búsqueda de personajes significativos corre el peligro de negar libertad de movimientos a unos personajes literarios que buscan el aire, que persiguen llegar a vivir sobre el papel con la misma fuerza con que otros bucearon en tierra y cielo de su tiempo.

58. Raúl Guerra Garrido, *Lectura insólita de «El Capital»*, Barcelona, Destino, 1977; 342 páginas, 325 pesetas[136](#)

Si a uno se le dice que el último premio literario (cualquiera, en este caso el Nadal) ha sido concedido a una novela en la que se describe el secuestro de un industrial vasco por un grupo que se parece mucho a eta, es probable que, en principio, surjan vacilaciones sobre si valdrá o no valdrá la pena embarcarse (mejor, encenagarse) en un posible nuevo bodrio de política ficción tan al uso y abuso de nuestro tiempo.

Quizá el lector rompa la resistencia, atraído por los destelles de un título tan prometedor como es este de la novela de Garrido. Si es así, puede encontrarse siguiendo con verdadero interés el primer centenar de páginas de una novela que se construye a dos niveles. El secuestro del industrial y su relación con los guardianes es el nivel que debería ser dramático. La encuesta entre la gente que conoce y ha convivido de algún modo con el industrial supondría el nivel informativo.

El lector piensa que se encuentra frente a un libro poco común. Se trata, repito, de las cien primeras páginas en las que uno ve surgir frente a sí el proceso de industrialización del País Vasco, mezclado con la vida del secuestrado Lizárraga, hombre modelo de toda una forma de hacer generacional.

Sin embargo, cuando se espera que la columna dramática del libro —el secuestro— vaya creciendo, tensando la novela, cuando se espera que se multiplique la utilización de la forma encuesta en la narración, cuando el lector desea iniciar su lectura «insólita» de *El Capital*, el ritmo se detiene, la tensión se remansa y *El Capital* se nos ofrece en edición resumida. El informe sobre la formación del capital en el País Vasco se impone sobre lo novelesco. Guerra Garrido ha estado a punto de darnos una gran sorpresa: le

ha faltado dar un poco más de libertad al texto, desencorsetarlo de un método excesivamente cerrado.

59. Angela Davis, *Autobiografía*, traducción de Esther Donato, Barcelona, Grijalbo, 1977; 432 páginas, 450 pesetas¹³⁷

Sin duda, el libro de Angela Davis hubiera tenido un interés infinitamente superior si no se hubiese limitado a intentar darnos una lección política, una opción política, convirtiendo su propia autobiografía en modelo hagiográfico que anula las posibilidades de conocer el temblor real de una mujer como esta, absolutamente fascinadora ética, estética y políticamente para quienes en el año sesentay ocho (todo junto, por favor) jugaban a meter, como el niño de san Agustín, toda el agua del mar en un agujero y hoy ya apenas si contemplan el mar.

Angela Davis no nos deja ver en su libro más que una formación intelectual, una carrera, una preparación hasta asumir su negritud, absolutamente intachables. América debe ser así. Yo, realmente, esperaba algo más. Y eso no quiere decir que el libro no funcione. El libro interesa. Abre sorprendentes panorámicas sobre lo que es el racismo en la práctica cotidiana de la madrastra de las democracias. Remueve muchas ilusiones, ideas y personajes que ya apenas si están. Ya digo, recomendable para viejos sesentayochistas (a ser posible todo junto, por favor).

60. Escritura de espejos.¹³⁸ *Los verdes de mayo hasta el mar*. Luis Goytisolo¹³⁹

No menos equivocado sería atribuir a la creación artística sentimiento placentero alguno antes que necesidad compulsiva, impulso irrefrenable (página 302).

Donde el nombre de Luis Goytisolo, habitó el olvido. Tras aquella «novela inacabada», *Las afueras*, con la que obtuvo el premio Biblioteca Breve en 1959, vinieron escepticismo y silencio. Otra pluma se había secado para siempre: nuestro país está acostumbrado a ese tipo de historias.

Nadie pensó, quizá, que Luis era (es) un escritor y que la escritura tiene sus propios ritmos —el de la compulsión que deshace al escritor frente al papel en blanco— ajenos a las pautas venales de los mercaderes de la cultura.

A veces se olvida que un proyecto novelesco puede costar quince años.

Por eso, en 1973 se produjo la sorpresa. Luis Goytisolo no había muerto. Lo demostró con su *Recuento*¹⁴⁰ —hibernando algún tiempo por la censura —, un libro denso, con más de seiscientas páginas y un bagaje enciclopédico insólito en el provinciano panorama nacional, acostumbrado a demasiadas tormentas en el lavabo del baño, en el fregadero de la cocina.

La sorpresa, sin embargo, no acabó ahí. *Recuento* —un gigante de complicada arquitectura— no es una obra aislada, sino la primera parte de un ciclo (*Antagonía*) que se extenderá a lo largo de cuatro novelas, en un esfuerzo ambicioso y —valga de nuevo el adjetivo— insólito en los últimos años y avatares de la narrativa española.

En 1976, un año después de que la censura decidiera soltar su presa y dar el visto bueno a *Recuento*, aparece *Los verdes de mayo hasta el mar*, segunda parte de la tetralogía. Este dato —*Los verdes de mayo hasta el mar* forma parte de un ciclo— no debe ser olvidado. Y no debe hacerse en un doble sentido: extensivo (hay que relacionar su significación con la de *Recuento*) y limitativo (no podemos establecer un juicio definitivo hasta conocer la totalidad del conjunto).

Luis Goytisolo es poco amante de teorizaciones metodológicas, factor que agrava la dificultad crítica, ya que una comparación de sus intenciones globales con el juicio merecido por sus resultados parciales podía, tal vez, ofrecer alguna luz. Sin embargo, pese a este desconocimiento parcial, uno intuye que el proyecto avanza hacia un intento de superación del realismo que guiara *Las afueras* por medio de una narrativa total, profundamente arraigada en la dialéctica marxista.

La clave del enigma parece estar en la ruptura con toda posible linealidad (univocidad) novelesca, sustituyéndola por un desarrollo contradictorio (*Antagonía*) en el que las diversas partes se niegan entre sí y vaya surgiendo de ese aparente caos el sentido global de la obra.

Sentido global profundamente ligado a una concepción del mundo que no se limita a ser «voluntaristamente» reflejada, sino que es reconstruida en un sistema paralelo, con un particular sentido de laberinto, de preciso aparato

de relojería, que es en sí mismo fin a la vez que disparados hacia la comprensión de lo real, mediante el gimnástico ejercicio de negarle al lector toda satisfacción, todo orgullo de comprensión, obligándole a cada instante a desmentirse, a volver sobre sus propios pasos un infinito número de veces.

Si en *Recuento* cada parte negaba la anterior, *Los verdes de mayo hasta el mar* como totalidad niega esa totalidad relativa que era *Recuento*. Si la primera discurría por los caminos de la sociología, de la política, de la historia, si buscaba la sacralización de la objetividad, esta segunda se pierde por los vericuetos ambiguos del fracaso del yo, hurgando en lo psicológico, en el percutor de lo sexual, encenagándose en el continente freudiano, desgranándose en el subjetivismo estremecido.

Para ello el autor no se vale solo de un necesario monólogo interior, sino que busca un eclecticismo estilístico —voluntad de totalizar, de no negar ningún punto de vista, de no dejar nada ausente—; un eclecticismo que se traduce en diversidad yendo desde el frío objetivismo *nouveau roman* al monólogo interior, fuertemente reforzado a veces por la connotación de la propia desesperada voz del escritor.

Se trata de un juego de espejos, de una sinfonía de microscopios diversamente graduados. Una pluralidad de modos de acercamiento a un solo y único objeto.

Un juego que es —aquí también— parcial, ya que su magia arquitectónica solo se encadena y levanta en contacto con el totalizador engranaje del conjunto novelesco.

Algunos lectores pueden verse sorprendidos por el repentino cambio de tono que se produce en el libro con respecto a su precedente.

Su menor extensión, su aparente menor densidad (esos largos desarrollos verbales de agilidad casi oral, que hacen pensar en una escritura a partir de grabación magnetofónica) pueden hacer pensar en el encuentro con un libro inferior a *Recuento*, olvidando el salto efectuado a otro nivel del discurso, a otro lugar metodológico que solo cobra sentido junto al anterior, frente al anterior, tras el anterior y en espera de la aparición de esos tercer y cuarto libros que han de cerrar el ciclo, de las imprescindibles dos últimas piezas del *puzzle*, hoy por hoy desconocidas.

¿En qué medida no será una nueva trampa del novelista ese final de *Los verdes de mayo hasta el mar* que vuelve a llevarnos a las últimas páginas de

Recuento? El encuentro en el acto de escribir, al cabo de cada una de las dos partes, parece como si el texto se nos hubiese revelado como inútil, llevándonos a un punto anterior a sí mismo. Eso forma parte, sin duda, del juego de Luis Goytisolo. La historia nunca pasa en vano. La espiral se ha elevado sobre sí misma a un nivel superior. A la escritura se vuelve muchas veces y a través de muchos caminos. Algunos se parecen tan poco entre sí como *Recuento* y *Los verdes de mayo hasta el mar*.

61. Tomar una papeleta al azar con amargura[141](#)

Cuando agoniza el carisma de la porra amanece el día del consenso. Quienes tienen el poder necesitan ese día, como el aire, borrar sus orígenes: los orígenes del poder siempre son turbios y dejan un olor pegajoso.

Para mantener su dominio inician un «doy para que me des», intentando perder en este cambio lo menos posible. Ofrecen dejar dormir la verdad a cambio de que la inmensa mayoría aceptemos como universales y eternas las reglas de un juego que acaban de inventarse.

Es la hora del «vamos a ver cuántas se tragan».

El interlocutor, en este regateo, son las fuerzas políticas que —por explícito o tácito pacto— se arrogan la representación de la defensa de los intereses del pueblo. Sus armas son dos: la unión que da la fuerza y el apoyo real —arrabalero, callejero y peleón— del propio pueblo, que es quien da sentido a su existencia.

La trampa está en dejarse seducir por la llamada del poder que invita, de uno en uno, a su festín (o de nueve en nueve, que viene a ser lo mismo) y en acabar cerrando con siete llaves el candado del pueblo. Ese día los representantes no son nada. Han perdido y el poder se permite ceder lo imprescindible. Incluso puede llegar a dar el visto bueno solo a quienes considera imprescindibles para alcanzar su autolegalización.

EL FESTÍN

Esa ha sido la trampa por la que se han prestado a pasar los partidos obreros y populares. Tras un bochornoso espectáculo de «sálvese quien pueda»,

desunión y renunciadas, han acabado aceptando el asistir como invitados a la gran ceremonia de sacralización del poder en tendido de sol y a pie firme. Algunos, incluso, van a la fiesta sin que quien va a usar su voto (el poder) les haya concedido un certificado de legitimidad. Van de polizones en el barco.

Lo más grave es que algunos se han tomado tan a pecho la legitimación del poder que han empezado a trabajar por su cuenta, allanándole un camino que, sin su participación, iba a ser largo. Me refiero al terreno ideológico. Bajo el fascismo, el pueblo acaba viendo el relativismo de los universales burgueses. Son así, universales, hasta que la propia burguesía decide lo contrario. Por eso es una labor inestimable la de que sean los propios partidos obreros quienes asuman la intangibilidad universal de los relativos universales burgueses.

Para ello no dudan en fomentar entre nosotros la renuncia a aspiraciones largamente perseguidas, fascinándonos con el brillo de unas urnas que —la verdad sea dicha— relucen malamente, aceptando tribunales legitimadores, tribunales que —no hace tanto tiempo— condenaban a cárcel y más cárcel a cuantos luchaban por la democracia. Los expendedores de certificados de democracia tienen las manos manchadas de azul.

Elecciones vigiladas, con el terreno de los grupos obreros y populares desunido por extrañas diarreas verbales que no entendemos casi nadie y arrastrando la timidez y el miedo de tantos años de clandestinidad, aceptando —una vez más— «jugar limpio» frente a una derecha (el poder se llama derecha o centro y es solo derecha) acostumbrada a gritar su filiación, a imponer su filiación en los cafés, en la radio, en la televisión, en las ventanillas de los Bancos. Siempre con los mangos de todas las sartenes bien cogidos.

Por si fuera poco, aceptan incluso ver neutralizadas sus únicas fuerzas — el voto de las ciudades, eternas portadoras de repúblicas y revoluciones sociales— por el feudo de la derecha: el campo, donde una tradición de dominio y una incultura celosamente mantenida posibilitan la perpetuación del poder irracional. En esta dirección de renunciadas, tragan una ley electoral en la que, para el Senado, el voto de un abulense viene a valer algo así como el de cuatro madrileños, en la que la juventud se ve, en gran parte, excluida y los emigrantes ven dificultado su voto.

Los partidos obreros y populares se aprestan a participar en la ceremonia que se lo niega todo a ellos para dárselo todo al enemigo. Más aún: aceptan convertirse en censores de la máquina histórica del pueblo, borrando ideas, hechos y aspiraciones que la historia ha sobradamente probado y ellos definido. Se convierten en guardianes de límites que no son los suyos, sino los del poder —que es el enemigo—. Aceptan extraños árbitros celestiales, como si no supiésemos que la mano que dio carné de árbitro era pequeña y temblorosa, como si la historia no nos hubiera enseñado que, en la vida, nadie es árbitro, sino parte interesada: nadie está por encima de nadie en esta partida que nos toca jugar —o conmigo o contra mí—. Nadie, repito, absolutamente nadie, mariposea, vuela u otea por encima de las clases en pugna.

ORO Y COPAS

¿Cómo olvidar, de repente, que los oros sirven al oro? Los bastos —lo hemos sabido todos— también. Y las espadas. Solo las copas han sido tradicionales amigas del pueblo: una detrás de otra para olvidarse de tanto oro, tanto basto y tanta espada.

Hartas estamos las ovejas de tanto oír la palabra Corral, con mayúscula, y de los límites marcados por la veleidosa voluntad de pastores-ladrones, al margen de la aspiración de cuantas venimos pastando por aquí. También en eso hemos visto cómo se nos niega el derecho de establecer el límite de nuestro corralillo.

¡Pobre libertad con las braguitas sucias en la noche de su puesta de largo y difícil partido el que nos van a hacer jugar!

Ellos, sin portería: no están acostumbrados a admitir goles. Nuestra portería, como siempre, grande y generosa para que —como siempre— nos los metan todos.

En esta tesitura, muchos de los que no participamos en la vida política de un modo activo, ni militamos en ningún partido, nos sentimos tentados, ante las próximas elecciones, a recurrir a nuestras tradicionales aliadas, las copas, para ver cómo más de cuatro se clavan a sí mismos las banderillas negras. Así, uno ha pensado, durante bastantes días, en no jugar ese juego. En abstenerse. Hay en ello una actitud elegante que puede dar una

satisfacción de listo, un seguro de «a mí no me la dan» y «a otro perro con ese hueso». Pero las satisfacciones políticas individuales no sirven para nada y, en política, no servir para nada es servir al ganador.

Por eso, hoy se para uno a pensar que si algo es, es solo pueblo —y ese es su único sentido— y piensa, también, que quizá hoy toca compartir con el pueblo el error de quienes han sido sus malos representantes. Al fin y al cabo, no ha sido fácil para nadie —para nadie del pueblo, se entiende— tanto año negro. Lo difícil, llegado este caso, es saber con qué partido, con qué gente puede uno compartir el error. Quizá, lo más sencillo, sea fabricar una serie de papeletas con las siglas de los partidos obreros y tomar una al azar con amargura.

62. Testimonio de americanos y profecía casi testimonial para españoles.[142](#) *Miedo a volar.* Erica Jong[143](#)

De entre los títulos publicados a lo largo del presente año en nuestro país es probable que ninguno posibilite una reflexión tan rica y variada como la que puede extraerse a partir del libro de Erica Jong.

Novela en la que el lector se enfrenta a toda una serie de aspectos que van más allá de lo puramente literario y remiten a implicaciones de sociología del gusto, de técnica de construcción y lanzamiento del *best seller*, de documento sobre la progresiva cohesión del feminismo en lucha contra una visión machista de la literatura (y del sexo y de la sociedad), de los límites de la novela americana contemporánea, de la ambigua diferencia en el momento actual entre Literatura (esos viejos conceptos con mayúsculas) y subliteratura, etcétera.

Porque si algo tiene la novela de la Jong es una innegable habilidad para dar en el clavo, resumiendo en sí toda una serie de cuestiones en candelero; para captar el interés de un público, sazónando su producto con una mezcla de ingredientes de innegable interés en ^{usa} (psicoanálisis, sexualidad, marxismo integrado, judaísmo, etcétera) y —al menos algunos de ellos— también en España (así lo demuestran tres ediciones agotadas en escasos días).

En la solapa del libro se cita a Henry Miller, quien, en un prólogo, al parecer existente en la edición americana y que aquí brilla por su ausencia, escribe «este libro marcará un hito en la historia de la literatura y [...], gracias a él, van a alzarse unas voces de mujeres para romper el silencio de siglos...».

Efectivamente, se trata de un planteamiento desusado: el sexo visto literariamente desde la perspectiva de una mujer y visto con una libertad insólita, que la traducción de Marta Pessarrodona ha sabido conservar en su frescura.

Sueños y fantasías —¡tantos sueños y fantasías!— van ofreciéndose al lector que, buen *voyeur* y soñador a su vez, los acepta empapados en semen, descubriendo, un poco inquieto, que existe otra vertiente del sexo, una vertiente hasta ahora silenciada, que se ofrece aquí de un modo espectacular, aunque no radicalmente corrosivo (eso es, probablemente, algo que no perdonarán al libro algunos sectores feministas): una exhibición de un nuevo yo ante tirios y troyanos (leer: hombres y mujeres), planteado en un tono de provocación, entre ingenua y perversa, que funciona desde la primera cita que abre el capítulo i:

La bigamia consiste en tener un marido de más. La monogamia es lo mismo.

ANÓNIMO (una mujer).

El mero hecho de escribir como mujer se convierte en una provocación a un mundo macho acostumbrado a imponer su óptica en una sociedad (en una literatura) que está acostumbrada a mirar el sexo desde encima. Sin embargo, en el libro de la Jong hay más espectáculo de estriptís que verdadero desnudamiento. Para su número ha sabido utilizar la complicidad de los focos.

Bajo el espectáculo que parece ofrecer un *tout nu* hay una total relativización. Y esta palabra me parece que puede darnos la clave del enigma: el relativismo —ese cotidianizarlo todo, ese universo de avispas sin aguijón propio del *american way of life*— parece ser el motor de toda la novela. Se abre paso por todas partes, a todos los niveles y parece imponerse incluso a pesar de la autora, incluso contra la voluntad de la

autora. Él es el verdadero director de orquesta que marca el tono desesperado y amargo que se afianza página a página.

Relatividad del feminismo, integración del feminismo, relatividad e integración del psicoanálisis, del judaísmo, del marxismo...

Y literatura desacralizada: hábilmente manipulada por una perfecta y hacendosa alumna, que sabe estructurar los materiales, que sabe hacer un *best seller*, en el que hay un buen pedazo de historia de la literatura sosteniéndolo: también perfectamente integrado, como si el ser escritor se hubiese convertido en una puntual capacidad ordenadora (de ordenador: término procedente de la informática). Escribir es ser un buen artesano, saber un oficio. Haber aprendido en un laboratorio, detrás de un pupitre.

Incluso en la mejor novela americana actual que conozco (tema en el que debo confesar, a modo de disculpa, una inmensa ignorancia), no dejo de intuir una novela de profesores. Esa sensación tengo con Barth, con Malamud. Con Erica Jong aumenta el mosqueo a la vez que se divisan las orejas del lobo en lontananza. Los grandes temas de la literatura se cotidianizan en la elaboración del *best seller* (y reconozco que esto de «los grandes temas de la literatura» no deja de ser una abstracción pretenciosa y probablemente reaccionaria). La literatura se convierte en un cóctel, más o menos sabroso, cuya receta puede obtenerse con el título de la Universidad de Wisconsin (si es que existe una Universidad de Wisconsin).

Este relativismo, este pragmatismo de estructura, no es sino un reflejo de conceptos más etéreos que son quienes convierten en terrible esta novela, que muchos pudieran creer, aferrados a sus esquemas, pornográfica. La novela es existencialista: de búsqueda de nada. Y lo es con un existencialismo más trágico —por anodino— que el francés, en la medida en que ha perdido, incluso, la autoconciencia de ser arrojado en el mundo. Y también, ¿cómo no?, toda posible metafísica trascendente de Náusea o Caída.

No es gratuita la alusión al *Quijote* que alguien ha introducido en la solapa del libro. Hay aquí toda una filosofía de la búsqueda estéril, de la fantasía irrealizable: de falo en falo, de soledad en soledad. No de mostrador en mostrador (eso implicaría una carga dramática que el libro no puede ofrecer). Del pequeño sueño magnificado a lo real intransformable:

«¡Qué hipocresía subir con un hombre con quien no deseas joder, dejando al que desearías sentado ahí solo! Y luego en estado de gran

excitación, joder con el que no deseas mientras pretendes que es con él con quien quieres...» (página 97). O bien: «El hombre bajo la cama nunca puede ser el hombre sobre la cama [...]. Se excluyen mutuamente. Una vez el hombre sube, ya no es el hombre que deseabas» (página 297).

Se trata de un testimonio insólito, en la medida en que pocas veces —yo no sé de ninguna— había sido planteado con semejante sinceridad el sexo como compulsión, como inútil depósito de la condenada soledad.

Libro ejemplar para una sociedad —la norteamericana— que parece incambiable y en la que toda revuelta forma parte del sistema, que sabe borrar las huellas que conducen al corazón inalcanzable de la bestia.

Para el lector español, la lectura de estas páginas no deja de ser apasionante. Así lo confirma el repentino éxito de ventas que se está alcanzando. Nunca una mujer había dejado oír entre nosotros palabras tan unívocamente claras. Por otra parte, la situación política, el miedo a volar de una sociedad que teme liberarse con todas sus consecuencias, parecen augurarnos algunos años de esta soledad sin salida. También aquí los profesionales de la escoba se están encargando de borrar el camino que conduce al corazón del sistema, corazón que un día todos —aunque lejanos— veíamos con claridad.

63. Marguerite Yourcenar, *Alexis o el tratado del inútil combate*, traducción de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1977; 165 páginas, 300 pesetas^{[144](#)}

La égloga II de Virgilio es, sin duda, uno de los más bellos poemas de amor homosexual jamás escritos. El pobre Coridón languidece de inútil amor por el apuesto Alexis. Sabido es cómo Gide, cuando quiso titular su ensayo sobre la homofilia, tomó precisamente el nombre de Coridón. Poco tiempo después, Marguerite Yourcenar se apropiaba del segundo personaje para encabezar un libro sobre tema similar.

No se trata, en este caso, de un ensayo, sino de una narración, escrita por un personaje masculino, en estilo epistolar y utilizando la primera persona. En este libro, obra maestra de estilo, el objeto no llega nunca a nombrarse. Se trata de un esfuerzo prodigioso de penetración psicológica, aunque debo

reconocer que, para mi sensibilidad, el nivel de reflexión resulta excesivamente abstracto, casi en el punto en que una cosa puede muy bien empezar a ser su contraria. Esta sensación presidió también mi lectura de la única obra que —aparte esta y algunos poemas— conocía de la Yourcenar: *El tiro de gracia*. No puedo comentar nada de la que es, al parecer, su obra maestra, las *Memorias de Adriano*. No la he leído.[145](#)

64. Denis Diderot, *La religiosa*, traducción de Eduardo de la Hera, Madrid, Ediciones Felmar, 1977, 277 páginas[146](#)

Un clásico de la literatura, un clásico del librepensamiento y el anticlericalismo. Obra imprescindible que nos arrastra a una riquísima y múltiple valoración. Libro blasfemo y excitante, lleno de modernidad, de sabiduría histórica, de análisis psicológico. Pertenece a esa corriente libre que, como libre, traza puente por encima de las ignorancias y las opresiones de los siglos. Sin él, refiriéndonos solo a lo meramente literario, probablemente no hubiera sido posible el gran Galdós, cuya *Electra* no es sino una pálida *religiosa* escrita en un país oscurantista.

65. Stendhal, *La cartuja de Parma*, Madrid, Cupsa, 1977; 612 páginas, 300 pesetas. Traducción de Carlos Pujol y Tania Bermúdez Cañete[147](#)

Hablando de clásicos, ¿por qué no introducirse en esta impresionante obra maestra? ¿Por qué no seguir las andanzas de Fabricio del Dongo? Un mundo atomizado y roto. Un personaje que ya no posee la llama interna, la coherencia del ideal, guiando cada uno de sus pasos, sino que vive la angustia del entrecruzarse de caminos, del latir de las opciones, de los golpes del azar y de la historia.

Es una novela que hay que leer. Hoy nos llega publicada por Cupsa, que es la editorial de postín del señor Lara, el mismo que calza y viste en Planeta: ya se sabe: o renovarse o morir.

66. Georg Lukács, *Materiales sobre el realismo*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1977; 260 páginas, 350 pesetas¹⁴⁸

Se trata del volumen 8 de las *Obras completas* de Lukács, que viene traduciendo, con un esfuerzo gigantesco, Manuel Sacristán.

A estas horas hace mucho que Lukács ha sido ya anatemizado y condenado por esquemático y estalinista. Nadie lo hemos leído. Todos, sin embargo, gracias a la hacendosa labor de algunos espíritus santos e incansables, estamos de acuerdo en su sociologismo barato, en su marxismo de barricada.

Reseñar hoy un libro de Lukács es una provocación y lo hago casi, casi, como tal. Pero tengo un problema y es que me gustaría saber qué crítico literario contemporáneo, dentro o fuera del marxismo, cuenta con un bagaje enciclopédico, con una arquitectura metodológica comparable a la del anatemizado Lukács.

Además, el presente volumen incluye una correspondencia con Anna Seghers de interés poco común, en la que esta toma el toro de la crítica lukacsiana por los cuernos, acusándola de normativa —ahí probablemente sí le duele— y que merece ser leída por partidarios y enemigos de don Jorge.

67. *Camada negra*. Por fin, un cine digno¹⁴⁹

Manuel Gutiérrez ha sido premiado en el reciente Festival de Berlín como mejor director, por su película *Camada negra*. Televisión Española, con el alegre desparpajo que caracteriza a todos los organismos oficiales del país, se ha apresurado a entrevistarle varias veces. Lo que hace un oso plateado. No había entrevistas hace unos meses, cuando la película fue prohibida. No salió en la entrevista —hubiera sido un detalle de mal gusto— que la autorización llegó después de haber sido seleccionada por los organizadores del festival, en el último momento y, probablemente, por lo de la homologación europeísta, que tantos malabarismos obliga a hacer a nuestros dirigentes.

Resultaba ingenuo aquel locutor preguntando por el nuevo cine español, por los jóvenes directores españoles. Divertida y amarga la respuesta de

Gutiérrez Aragón en torno a lo viejo del nuevo cine y jóvenes directores.

Aquí, quien más quien menos, lleva una larga trayectoria a cuestas. El cine español, Gutiérrez y nosotros, de aguantar. Televisión, de que la aguantemos.

Porque *Camada negra* no es la película de un principiante, no es la flauta que suena por casualidad. Como no es casualidad, y eso sí salió en la entrevista, que sea hoy cuando el cine español empiece a alcanzar la dignidad. Ni el cine puede ser digno en las sociedades vergonzosas. Manuel Gutiérrez había rodado, años atrás, una espléndida película, *Habla, mudita*, que, si no recuerdo mal, también tuvo premio en Berlín. Y detrás de guiones tan interesantes como *Furtivos*, *Corazón solitario* y *Las largas vacaciones del 36* estaba agazapado este hombre.

Esperemos que ahora, gracias al oso plateado, se hable, se escriba —ya ha comenzado a hacerse— y, sobre todo, se vea *Camada negra*, pues se trata de una obra de rigor, madurez y «densidad» difícilmente alcanzados por nuestro cine. Película en la que se descubre al guionista capaz de construir, como paciente y reflexivo relojero, una maquinaria complicada, en la que el signo, en contacto con el espectador, está dispuesto a abrirse, desde su simplicidad, a una significación múltiple.

Camada negra es una película que posee una primera lectura de una sencillez total, al alcance de cualquiera, como un tebeo de Roberto Alcázar y Pedrín. En ella —en la tradición de los clásicos del cine universal, de la literatura— se narra, antes que nada, una historia. La de un niño que quiere y llega a ser hombre. La de cómo alguien, perdido en esa tierra de nadie, en esa geografía ninguna que es la adolescencia, consiguió su lugar en su sociedad.

Historia de santos héroes y mártires de nuestra infancia, de nosotros mismos frente a la ideología, frente a los tebeos de los años cuarenta y cincuenta, soñando un acto que nos abriera la puerta del lugar donde habitaban ellos, los mayores. También nuestra historia de hoy, luchando entre el instinto de vida y la norma vital que ha de acabar haciéndonos respetables frente a los demás, dignos frente a nosotros mismos, convertidos en espejo de los demás. Eso es madurar. Así acababa madurando, siendo como los demás, aquel verdugo de Berlanga. Siempre se madura con castración, renuncia y muerte. Demasiadas veces con castración, con la renuncia de lo que más importa.

El adolescente de *Camada negra* posee como sociedad modelo un núcleo de guerrilleros fascistas, estructurados como una familia (obsérvese cómo va llenándose de implicaciones la película), presidida por una madre autoritaria: reproductora de los mecanismos ideológicos, portavoz de todas las palabras con mayúscula, Muertas, y en cuyo nombre se niega la vida.

El otro pilar de la familia lo constituye el hermano mayor, lo que uno puede llegar a ser antes de ser el padre, y que, a su vez, es lo que el padre muerto fue, la encarnación del mito: es la inteligencia que dirige la acción (la madre guarda el cofre de la ideología, los lares de la casa, la economía doméstica). El hermano mayor está en contacto con el poder fáctico de la sociedad. Es el contacto con el poder del Estado. Es parte de ese poder.

Desde ese modelo elabora el niño sus directrices para llegar a ser un miembro social de pleno derecho. Un miembro con todas las castraciones de la comunidad.

Resulta arduo desmenuzar aquí la obra. Porque las reflexiones son infinitas. Nada es en ella gratuito. El estilo, la factura, la interpretación, el montaje, la ambientación: todo es significativo. No es casual el tono frío, el espantoso ambiente de azulejos blancos (¿laboratorio en que se crea el nuevo Frankenstein?, ¿sala de torturas?, ¿depósito de cadáveres?), el eterno, manido y muerto lenguaje de los fascistas, la distanciadora interpretación de los personajes.

Solo Ángela Molina y el niño que representa el papel de hijo suyo en la película inyectan vida en el vacío mundo de los guerrilleros. Solo ella taquea («¡que te folle un buey, picha triste!»), tiene acento de ser de algún lugar del mundo, hace gestos que buscan atrapar la vida, ama. La sensibilidad de Manuel Gutiérrez se desborda entonces en secuencias espléndidas, como las eróticas, cargadas de un tono borde en cada palabra, en cada movimiento, llenas de pequeños detalles concretos (un dedo buscando las bragas) que braman vida, ganas de vivir. Hay, también aquí, toda una serie de implicaciones ideológicas, lingüísticas, sociales. Es el lenguaje vivo del pueblo frente al lenguaje yerto y mudo de ellos.

Si tuviera que poner un reparo a la película, probablemente lo buscaría en las secuencias en que aparece lo inmediato político, la respuesta antifascista a las actuaciones de la «camada negra». Tienen un tono distante. No son una respuesta del pueblo, sino de los políticos. Quizá Manolo Gutiérrez no puede hacer otra cosa, porque sería estar inventando: aquí se ligaría la

película, nuevamente, con la situación real del país, bajando las lanzas ante una reforma benévola para con los incontrolados.

68. Arturo Barea, *La forja de un rebelde. 1. La forja*, Madrid, Ediciones Turner, 1977; 298 páginas, 380 pesetas[150](#)

La forja de un rebelde se compone de tres partes (*La forja*, *La ruta*, *La llama*). La editorial Turner acaba de publicar la primera de ellas (infancia y primera juventud del protagonista) llenando, en parte, un hueco clave para la comprensión de la literatura castellana contemporánea. Novela autobiográfica y obra maestra (esto último dicho con absoluta y plena conciencia). Pocas veces se encuentra uno ante un libro tan diáfano, tan verdadero, tan complejo, bajo toda su aparente sencillez. El Madrid de principios de siglo, la pequeña burguesía, el subproletariado preindustrial, el descubrimiento del mundo, de la vida, de la sociedad por una persona que madura, que se complica, que avanza, a la vez que lleva al lector en su propio avanzar. Un Galdós contemporáneo (el libro es abiertamente continuador de la corriente galdosiana), cargado de nuevas preocupaciones, con una prosa recia y tersa. Libro absolutamente imprescindible.

69. Jordi Viladrich, *Anotaciones al diario de un homosexual comunista*, Madrid, Mirasierra, 1977; 127 páginas, 175 pesetas[151](#)

Se trata de un libro frustrado; literariamente en su estilo a veces sociologista, a veces poético y casi cursi; humanamente en ese esfuerzo desmedido por buscar unas claves psicosociales a la homosexualidad, en plan médico, cuando las mismas claves funcionan, pienso sin demasiados datos, para la heterosexualidad y nadie nos esforzamos demasiado en justificarla, a pesar de que lo de la reproducción como justificación suprema ha quedado desfasado desde el condón, la pastilla y —mucho antes— desde el viejo apearse en marcha. Pese a todo, quiero traer a estas páginas el libro de Viladrich, porque hay en él un esfuerzo ingente por respetar, por comprender. Y lo hago hoy, precisamente, porque aún tengo fresca la

lectura de declaraciones como las de Manuel Guedán (dirigente de la o.r.t.) y de Eladio García (ídem del p.t.e.), auténticos modelos de ignorancia, seguridad en sí mismos y zafiedad.

Sobre todo, el señor Eladio García dice tales barbaridades, hace funcionar de tal modo el modelo del más inculto pensamiento fascista —y lo que es peor, citando a Marx— que provoca en el lector la sensación de que es él y no los homosexuales el «fruto de la degeneración en la vida actual» y que, como marxistas, deberemos procurar que se adapte lo mejor posible en una sociedad libre y respetuosa con las personas. No sé si lo conseguiremos. Hasta ese día recomendamos al lector sensato la lectura de textos y autores sensatos.

70. De verano y libros¹⁵²

Este verano, de insolación tardía, supone para muchos la llegada de una doble vacación: laboral y electoral. La primera invita al ocio de la hamaca y al negocio de la polvorienta carretera; la segunda debería invitar a la reflexión.

Junto a la hamaca, entre la limonada o el cubata y el escozor de arena y sol, cerca de las toallas de los paisanos que tienen esa difícilmente definible mezcla de desgracia y privilegio de caer, por ejemplo, en Benidorm, florece, con frecuencia, el libro del año que a nadie debe hacer daño. El *best seller*: un pringoso adorno de mujer bella junto al mar, mirando por el rabillo del ojo sabe Dios qué leches.

Tu cuerpo es mi guitarra (o viceversa, que es aún más golfo), lo mejor es bañarse en cueros y que el bañador sea Meyba, los vaqueros no resisten porque nadie tenemos ni puñeteras ganas de resistir; y un libro. Como el año pasado, como el anterior, como *Papillon*, como *Banco*, como *Odessa*, como *Chacal...*,¹⁵³ un libro para el recuerdo, una aventura para el recuerdo, un hermoso paseo junto al mar para el recuerdo. Este año, para muchos será el año de *Hombre rico, hombre pobre*.¹⁵⁴ O, con un poco de suerte, con esto de que los tiempos están cambiando, puede ser el año de Erica Jong y *Miedo a volar* (Noguer). Ojalá fuera (menos da una piedra) el

año de esa bomba de la mala leche que son las *Memorias de «El Lute»* (Cuadernos para el Diálogo).

Porque los tiempos están cambiando. Empezaron a cambiar cuando lo de las memorias de Neruda y siguen empeñados en seguir. ¿Y si no fueran capaces de detener al público antes del punto en el que busca mezclar la cultura con la vida? Porque hoy son *best sellers*, y agotan ediciones, y no será raro verlos reflejados en las protectoras gafas de sol, títulos como *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé (Seix Barral), *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea (Turner), las *Poesías completas*, de Kavafis (Hiperión), o la *Obra poética completa*, de Miguel Hernández. Los han convertido en *best sellers* quienes se dejaron la venda junto al tarro de Nivea: la primera de las mil trescientas veintidós vendas. Tanto cambian las cosas que no sería raro, incluso, encontrar olvidados al amanecer, entre latas, papeles y plásticos (estos últimos de todo tipo, si la autoridad lo permite), húmedos de sal y brisa, melancólicos, algunos ejemplares de la Editorial Lumen, firmados por la Woolf, o por el propio James Joyce. España y yo somos así, señora.

Y los editores se lo saben. Y han aprovechado para ofrecer, en estas fechas, bonitos, refrescantes títulos, entre los que destaca, llevado solo por el criterio de ser los que conozco, *Los conquistadores*, de A. Malraux, en Argos Vergara; *Ada o el ardor*, del recientemente fallecido Nabokov, en la misma editorial; la delirante novela de Cendrars, *Moravagine*, publicada por Nostromo; las *Cartas del yage*, cruzadas entre W. Burroughs y A. Ginsberg (libros Star); los cuentos de Cortázar, que bajo el título de *Alguien que anda por ahí* publica Alfaguara; la impresionante *Memoria personal*, de Brenan (Alianza), y *La vida de Raymond Chandler*, por Frank MacShane (Bruguera).

El público compra, tras las elecciones, menos panfletos, programas y vida y milagros de santos dirigentes. Esa es la clave por lo que se refiere al ensayo. Los matrimonios jóvenes devoran a Neill (*Hijos en libertad*); a todos interesan los viejos libros secuestrados: Jackson: *La Segunda República y la Guerra Civil*, o Thomas: *La guerra civil española*. Pasamos de las rudimentarias técnicas sexuales modernas del señor Street (machista) a Masters y Johnson con su *El vínculo del placer*: Reich se queda lejos. Idealista. Se impone el realismo: el de don Santiago Carrillo y su *Eurocomunismo y Estado*, involuntariamente promocionado por los soviéticos Tiempos Nuevos; el del señor Claudín (*Eurocomunismo y*

Socialismo), marcando siempre, un día antes, el paso a la derecha de un día después. El manifiesto de Carlos Marx, entre tanto, decidió dormir la siesta en un fresco cajón. Fin.

71. André Malraux, *Los conquistadores*. Versión definitiva. Nota final 1949. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1977; 237 páginas, 340 pesetas[155](#)

Publicado en 1928, se prefigura, de algún modo, como borrador de lo que será *La condición humana* (1933). En cualquier caso, hay aquí ya un Malraux poderoso, renovador, trabajando con la agilidad y el dramatismo inmediato de un guionista cinematográfico, con espléndido sentido del tiempo y los diálogos en un trepidante juego de plano/contraplano.

Se dibujan, por otra parte, sus personajes inquietantes, a caballo entre la historia, la teoría y la suciedad cotidiana, cada uno de ellos un universo misterioso —bello y terrible—, que acabarán dando las mejores páginas novelísticas de malrauxianas.

Si en *La condición humana* el marco geográfico histórico es Shanghái, aquí, en *Los conquistadores*, estamos en 1926 y en Cantón, mientras la revolución china se despereza con una inquietante hermosura, agrandada por los ojos de este europeo que toma la savia del mundo como excusa para inyectarse vida a sí mismo.

La presente edición incluye una «Nota final» del autor que constituye una reflexión *a posteriori* sobre el tema de la novela (recuérdese que en 1949 triunfa la Revolución china). Un europeo eurocentrista —pese a tanto y tanto viaje— descubre, melancólico y metafísico, que ni él, ni Europa, serán jamás ya el ombligo de casi nada.

72. Julius Fucik, *Reportaje al pie de la horca*, versión castellana de Libuse Propodova, Madrid, Akal, 1977; 115 páginas, 100 pesetas[156](#)

Fucik fue dirigente del Partido Comunista checoslovaco durante el periodo de entreguerras. Incansable periodista, vivió, iniciada la invasión nazi, en la

clandestinidad, trabajando para la resistencia hasta la noche del 24 de abril de 1942, en que es detenido por la Gestapo. No volverá a salir, siendo ejecutado en el verano del 42. Entre una y otra fecha, la tortura, los interrogatorios, la barbarie de los golpes y las cruces gamadas. La solidaridad con los compañeros. La delación.

Fucik consiguió de un guardián que se le permitiera ocultar un lápiz y papeles. De este modo, a escondidas, redactó estas notas, testimonio espeluznante sobre el verdadero jaez del nazi-fascismo.

Hasta el último momento antes de su muerte quiso dejar constancia de cómo no todos los hombres aceptaron resignados o cómplices el crimen, la barbarie y el terror.

73. Sinclair Lewis, *Babbitt*, traducción de José Robles Pazos, Barcelona, Editorial Noguer, 1977; 342 páginas, 225 pesetas[157](#)

Sinclair Lewis (1885-1951) forma parte de esa generación, pocas veces igualada en la historia de la literatura mundial, que fue la americana de entreguerras. Es, sin duda, uno de los mejores. Y *Babbitt*, quizá su obra maestra. Muy popular en su tiempo (en 1930 le valió el Nobel), ha sido múltiples veces publicada en nuestro país, después de la edición que llevó a cabo Cenit en los años treinta.

Libro furioso, ácido, irónico, demoledor, es una especie de «todos los burgueses son así» y —a la vez— una descripción malévola de cuál es la conciencia que tienen de sí mismos.

Poco más vamos a decir de este libro, tantas veces comentado, solo recomendar, bajo todos los aspectos, su lectura. Es un clásico del realismo. Pavese dijo de él: «... es la obra maestra en la medida en que un fantoche está visto con la mirada más desesperada que se pueda dar».

74. Manuel Puig, *The Buenos Aires affair*, Barcelona, Seix Barral [1977]; 222 páginas, 280 pesetas[158](#)

Escrita en 1973. La penúltima novela de Puig. La última ha sido *El beso de la mujer araña*, comentada desde estas páginas con absoluta admiración.

The Buenos Aires affair solo nos había llegado de un modo clandestino, porque estaba prohibida (¡enfermos!). Finalmente se edita aquí y, entonces, después de que había visto la luz, van y (¡maniacos!) la secuestran. Como si los secuestradores fueran capaces de escribir para nosotros, a cambio, un bonito libro mejor que el de Manolo Puig. Yo, personalmente, me permito dudarlo porque se trata de una novela espléndida, con la gracia, la ternura y la amarga melancolía que tiene siempre Puig; con su infinito cariño por la cultura espúrea [sic] y borde: el cine, la fotonovela, la radio, la música hortera. Todo ello —y la excelente caracterización de personajes— envuelto en una escalofriante trama policiaca. Puig es un gran narrador. Mal que les pese a los de la censura o a quien coño sea el que rapta, en vez de irse, que siempre es más cortés.

75. Juan Benet, *En el estado*, Madrid, Alfaguara, 1977; 221 páginas, 350 pesetas

Aquí está Benet. Viene del brazo de Gombrowicz. Helo aquí. Es el señor Benet, esforzándose en mostrarnos que es culto, irónico, QUE TIENE TANTO INGENIO... y que sabe ESCRIBIR. Que puede ser refinado. Vamos: que lo es; pero que puede, también, ¿cómo no?, ser vulgar. Benet sube al trampolín (dos vueltas en el aire), sube al trapecio, sube a la cuerda floja (¡qué valor!), practica de *écuyère* sobre un bonito caballo blanco, se abanica, se quita la boa. Benet. Y el lector se aburre, se aburre, se aburre de tanto narcisismo porque no es listo, ni sutil, ni inteligente ni sabe entender el libro de Benet. Porque el libro de Benet es bueno. Es de Benet. Y el lector bosteza y acaba por no acabar el libro, pero es porque no tiene gusto: ¡es tan conmovedor ver a Benet, vestidito de blanco, bailando de puntillas ante el espejo! ¡Qué loco! ¡Qué cielo! ¡Qué travieso! ¡Qué cosas tiene este Juan![159](#)

76. *El País*. La discreta tendenciosidad del centro[160](#)

Por eso me pregunto
al ver que me olvidaste
por qué no me enseñaste

cómo se vive
sin ti.
(Bolero)

Cuando llegó *El País* (de esto hace año y pico) me quité ese bonito sombrero que no llevo y, fervoroso, saludé. Era otro deseado en la ya larga lista en este minúsculo país de rogativas vanas; en el país de Fernando vii, Mister Marshall, el honorable Tarradellas o Fraga, en traje-pata-de-gallo, volviendo —nuevo Cabrera converso al constitucionalismo— de London.

Cada mañana, con la excepción, difícilmente soportable, de los lunes, sigo saludando impasible ante el kiosco. Ya tenemos entre nosotros el londinense *Times*, el *Le Monde* de París o el nunca visto, pero siempre admirado, *La Nación* de Buenos Aires. Y lo tenemos aquí, en La Mancha, en Madrí.

Fue el fulminante brebaje que devolvió el ansia por la noticia a quienes empezábamos a estar un poco hartos del —hoy democrático— abc y daba exactamente igual porque eran los tiempos del fascismo y del si no te lo crees te jodes y si no te jodes llamo ahorita mismo a un guardia y sabrás lo que es bueno. Tiempos de mucho aguante y no menos guantazo, rápido y certero, de café agrio, mala leche y achuchón en el metro con el *Ya* bajo el brazo o —algunos más sensatos— el inefable *Marca*. Hablo de un *Ya* que no era —tampoco— el de ahora, de un *Ya* que se descolgaba (¿quién se acuerda hoy?: es tan largo el olvido) en los kioscos de la Gran Vía, a finales de abril, con la noticia de que quince mil rojos del mundo entero (¡rojos y extranjeros!), formando apretadas falanges (¿o se dirá, en este caso, antifalanges?), de antipapales huestes, estaban agachaditos en la frontera de Portugal a punto de llegar a España, con motivo de la sanguinaria fiesta del 1.º de Mayo —día de San José artesano y ebanista— y que, por ese motivo, se recomendaba al público permanecer en guardia, en sus puestos, frente al televisor.

Con *El País*, se acabaron, en nuestra vida, abéces y yas. A nuevos tiempos, nuevos remedios, dijimos. Ya no queremos el palo: exigimos la zanahoria. Y ¡zas!, por arte de birlibirloque, hela aquí, amarillo-anaranjada, por encima de partidos políticos y banderías. Independiente: de Fraga hasta Tamames pasando por los Ortegas y Areilza. Sólida, culta, densa. Capaz de llenar al ocioso una mañana entera. Capaz de dejar al ocupado con la

conciencia de haber abandonado, sobre la mesa, un fascinante mundo sin leer.

Europea y también, ¿por qué no?, americana del norte; noventayochista y veintisietista. A la vez neopositivista y humanista: discreta síntesis de contrarios. Consejista (¿mejor consejera?) de Felipe (González, claro), Santiagos (por supuesto que Carrillo) y Adolfos (Suárez, por favor). Impúdica y sabrosa zanahoria capaz de bisbisear sus opciones (?) en el mismísimo oído de Su —ambigüedad pertinente del posesivo— Majestad (con mayúscula, por favor, señor tipógrafo). Continuadora de aquellas viejas emisiones de la *bbc* de Londres en las que uno siempre tenía la sensación del convidado de piedra, entre el Gobierno inglés y los poderes fácticos y altas instancias nacionales.

En sus editoriales, el lector imagina que debe estar muy clara la solución a todo: tal es el tono, tal el ademán del anónimo autor. La busca en vano. Las claves están allí para que las lean ellos: los inteligentes (políticos y supremas potestades). Luego, benévola y apetitosa zanahoria, nos (les) deja hacer y equivocarnos (se). Vieja y teológica polémica entre libertad y predestinación. Con frecuencia, pienso que se nos mira —como un sonriente padre miraría a sus hijuelos— zascandilear, a civiles y políticos, en negociejos y negociados, en chabolillas y sedes. Albañiles y diputados, chicos de base y aparatistas vagamos, entre borrachos y atónitos, a través de sus líneas, como surcando los días de un mundo, previamente contados y narrados por un dios, bondadoso y severo, de blanca guedeja y homérica barba.

Ajeno a tanta y tan mezquina pelea de corral (político, se entiende) alguien en el país (ahora con minúscula) piensa por todos nuestros políticos. Esto, sin duda, va viento en popa: uniendo a los partidos, el Pacto de la Moncloa; por encima, el Mayúsculo Innombrable; y más arriba, en la nevada cumbre, *El País*, rozando la síntesis hegeliana o la unidad de destino en lo universal, que diría Carlos Marx.

Consciente de esta labor ingente, y como ciudadano anónimo y un poquito simple, me atrevo a pedir, desde estas páginas, para el equipo dirigente de *El País*, en su conjunto, el título inefable de Rey de Reyes versión 1977, sin Jeffrey Hunter, con Adorno's múltiples y dulcemente labrador *à la manière* de Proust.

¿Cómo es posible —se preguntará, atónito, el lector— que en pocos meses haya surgido de la noche oscura del alma franquista un equipo tan esmeradamente preparado para el relevo? ¿Casualidad, providencia, azar o necesidad? Nada de eso: no ha sido obra de un día, ni siquiera de meses. Se trata de una ingente tarea de años a la espera del momento en que Comín Colomer y Perás, desfallecidos, abandonasen el testigo sobre la muda pista. Años de contactar, devorar, potenciar y penetrar —sí, también penetrar— la fugitiva y púdica cultura, hasta alcanzar el ansiado lugar de mentores de pueblos.

POLÍTICA POR CULTURA

Iniciadores de diálogos marxistas, incluso, en algún caso, militantes, dejaron política por cultura, comprendiendo, quizá, que es caduca y voluble la política y cósmica, y eterna, la cultura. Gramsci escribía sobre «los que se acercaron al pueblo, pero para volver a sus clases en las épocas de crisis». Tal vez, y es de nuevo Gramsci quien escribe, porque «la burguesía no consigue educar a sus jóvenes (lucha de generaciones) y los jóvenes se dejan atraer culturalmente por los obreros, y, al mismo tiempo, se hacen o tratan de convertirse en jefes de ellos (deseo “inconsciente” de realizar la hegemonía de su propia clase sobre el pueblo)». Pero es evidente que estas frases de Gramsci nada tienen que ver con nuestro tema.

Nosotros queremos destacar, tan solo, el triunfo de este equipo en su tarea de autoformación, como aplazadores *sine die* del juicio final y el acceso de la inmensa mayoría al lugar que detentan los menos. Hoy son ellos —nuevos significantes, viejos significados— quienes, respaldados por el peso del poder y el saber (extraños amigos siempre de la mano), marcan el límite preciso entre el orden y el caos. Entre cultura y barbarie. Frente al zafio verdulerismo de la prensa obrera, frente al patético desmelene de los —mal que les pese asiáticos— fascistas, frente a los intereses, siempre dudosos, de los partidos, Kultura, tíos, Kultura *au-dessus de la mêlée*. Pura y serena cultura, desinteresada objetividad frente a la desestabilización y el reinado de la noche, de los sin-Bataille.

Escribo con el terror colgado de los dedos, porque escribir en España, hoy, es asentar o desestabilizar. Si la palabra no es moderada, no es serena,

no es imparcial, es —dicen— desestabilizadora. Y mi palabra no quiere ser ni moderada, ni serena, ni imparcial.

Sereno es (no de profesión, por supuesto) el presidente del consejo de *El País*, señor Ortega Spottorno, y así lo ha reconocido el propio Dedo Regio asignándole un sillón en el Senado —institución serena, surgida del sereno *consensus* de un pueblo sereno—.

Imparcial es don Julián Marías, también digitalmente refrendado como imparcial senador, siempre presto a aportar su grano de imparcialidad a las páginas de *El País*, como lo aportó a la cultura con su *Historia de la Filosofía*, dedicando dieciocho imparciales páginas a ese español preclaro cuya filosofía avanza, día a día, a oriente, occidente, norte y sur, y que se llamó don José Ortega y Gasset. Reservando —imparcialidad de imparcialidades y solo imparcialidad— diez líneas a aquel *potpourri* de mediocres que se llamaron Marx, Engels y Lassalle, hoy hundidos en la noche del olvido. Pero esto ya lo comentó, en su día, ese parcial de la cultura que se llama Alfonso Sastre, equivocándose en su ceguera. Hoy, mal que les pese a Sartre y a otra media docena de deslenguados, todos sabemos que, vistas imparcialmente las cosas, oriente es rojorteguiano. Si Hegel tiene dedicadas en el librito de don Julián Marías —texto cada año para multitudes de estudiantes— doce páginas, es porque, de algún modo, se ha acercado, en su importancia, al escritor español, y nobleza obliga.

Por encima de opciones políticas, importa el equilibrio. Ni a favor ni en contra de nada, se dedica un titular amplio, en primera página, a la aceptación por parte de cc. oo. del pacto de la Moncloa, y luego se tiene mucho cuidado en hablar de la central «comunista». Los trabajadores agradecemos el equilibrio, el esfuerzo de *El País* por consagrar la división sindical —centrales socialistas, comunistas, centristas—: esa maravillosa libertad de sindicarse, que permite a cada obrero estar con lo suyo, y a la burguesía contra todos.

JUSTICIA DE LA MODERACIÓN

Quien no está en banderías es, a veces, ingenuo y puede llenar una página con solo tres noticias. A derecha, los grapos; a izquierda, los terroristas de

El Papus; en el centro, la fiesta del pce. Simpáticos diablillos de la composición.

Justicia de la moderación que obliga a dedicar el suplemento dominical anterior al quince de junio a un candidato en desventaja con respecto a toda la propaganda canallesca que fascistas, socialistas y comunistas estuvieron haciendo durante un mes largo. ¡Qué feliz yo, aquel día, contemplando la irresistible humanidad de nuestro hoy, casualmente, presidente! ¡Cómo me conmovió saber que tiene, también él, una señora y un ramillete de hijos tiernos que educar!

Saber mantenerse por encima de toda sospecha es saber predicar desde *El País* la abstención en las elecciones —políticas, por supuesto— y aceptar, a continuación, una Dirección General de Música, por supuesto que celestial y apolítica.

¿Por qué mezclar la objetividad de la crítica con intereses propios y ajenos? Si vale la pena dedicar las primeras páginas culturales de *El País* a libros de Revista de Occidente, Alianza y Taurus, si los más preparados para elaborar las reseñas son colaboradores de esas mismas editoriales, si importantes personas de *El País* están ligadas a ellas, ¿puede eso minar un ápice la objetividad de la crítica?

Lo terrible es acabar haciendo el juego a la desestabilización. Ese es el juego maldito en el que *El País* no debe, jamás, entrar. Si los de *Fuerza Nueva* y *El Alcázar* vienen a recordarnos ahora que Cela, en sus años mozos, quería ser confidente de la policía para denunciar un porrón de rojos que él conocía bien, *El País* saldrá al paso con un críptico editorial en el que ataca a los fascistas sin nombrar ni manchar el nombre del ilustre senador y —eso sí va en serio— novelista. Imaginemos que los progres lectores de *El País* llegásemos a enterarnos de que los pañales de un senador (ojo, no de un político) no fueron democráticos. Sería la desestabilización, que es lo que pretenden comunistas y fascistas (los extremos se tocan). Los senadores deben mantener su imagen. Están bautizados a dedo, mean agua democrática y si mueren van al cielo sin pasar por el purgatorio. Los políticos, no. Paracuellos se puede saber, y, es más, liar un poco, el que los vascos de izquierdas no son democráticos porque pegan a los parlamentarios, también. A veces pienso que esto de estabilizar significa centrar, pero me lo callo por si acaso.

Porque creo que merece mucho respeto la gente desinteresada. Y *El País* es un periódico por encima de intereses. Por eso da una peculiar información sobre el conflicto entre editores de textos y libreros. Porque el señor Polanco, consejero delegado de *El País*, puede ser una pieza clave en un importante negocio con miras en el terreno educativo (Santillana, Mangold, Altea), pero eso no importa. No está reñido con la objetividad. Nada que ver los negocios editoriales del señor Polanco con los editoriales de *El País* en favor de un digno Ministerio de Cultura para todos nosotros. Nosotros (¡cómo somos los pobres!), agradecidos.

OTRO MUNDO

Nada que ver política y cultura, información y clases sociales o grupos económicos. Es otro mundo, en contra de lo que decía aquel maloliente personaje de *Paralelo 42* de John Dos Passos en un estúpido diálogo de viejo realismo garbancero: «Los capitales son los dueños de la prensa, e impiden la educación y los conocimientos del obrero». Viejos y trasnochados tópicos, viejas premisas desmontadas por el neopositivismo americano que ha demostrado cómo se trata de códigos comunes a todo extremismo. Prensa canallesca, diría, a la otra punta, don Blas.

No deben faltarnos, cada mañana, el café y *El País*. Confiamos en la capacidad de respuesta de una dirección digna que arremeta contra los obreros —redactores, gente de talleres— si algún día deciden hacer huelga. Su misión es salir a la calle, denunciar, desde los kioscos. ¿Qué haríamos nosotros, ese día, desinformados y sucios?

En *El País*, ciertamente, hemos podido contar una variedad de opiniones, hemos podido escuchar voces ayer inaudibles, enterarnos de temas tabú para la vieja prensa. Ver a los fascistas con sus nombres y en primera página. Eso ha estado bien. Y ha sido posible en la medida en que, a veces, el centro y los extremos coinciden.

Hoy, aquí, nos importaba, sobre todo, desmontar aquella frase de la contraportada de las enciclopedias Pulga —insustituible cutureta de pobres en los años cincuenta— y que, en su ambigüedad, planteaba que «el saber no ocupa lugar». El pequeño tamaño de aquellas malditas enciclopedias nos hizo, posiblemente unido a un eficaz sistema de enseñanza, creer que así

era. Hoy, en vías de maduración (ya tarda demasiado en llegarnos ese «serás hombre», de Kipling), hemos descubierto con asombro cómo del saber, del sentido del saber, importa, sobre todo, el lugar que ocupa. A veces ocupó la corte (reyes y filósofos caminaron, con frecuencia, de la mano); la Iglesia fue, también, refugio de saber y ciencia; los gobernantes fueron amigos de músicos; los bancos establecieron fundaciones culturales. Pero muy pocas veces estuvo el saber del lado de quien trabaja entre carajillo y plato de lentejas. Y siempre es importante averiguar quiénes son los sabios, porque, como decía mi abuela, cada uno cuenta la procesión según le va, y, a nosotros, muy mal, gracias.

77. José Luis Morales. Novelar cansa[161](#)

A los treinta y tres años, José Luis Morales ve publicada su primera novela, escrita hace ya siete. Es un hecho infrecuente en la narrativa peninsular tras la época de los Ferlosio, Goytisolo, etcétera... una novela de un hombre tan joven. No lo es tanto, debido a una serie de circunstancias, en Canarias, donde se ha afianzado una poderosa corriente de novelistas jóvenes de muy diverso interés. José Luis Morales es, por nacimiento y vocación temática, canario, aunque haya venido a publicar en una editorial de la península.

Sima Jinamar, su primera obra, es consecuentemente canaria. Se trata de un desarrollo literario de los años del franquismo en las islas: un intento de llegar. Ser cosmogonía y mitología de un pueblo, epopeya de gentes.[162](#)

Ambicioso propósito desde el cual debe el lector medir el alcance y las limitaciones de un texto desbordante de personajes, de historias, de anécdotas. Promesa de una mente llamada, sin duda, a fabular; frustración de un utillaje literario, lógicamente inmaduro, y también de una asfixiante prisa por descargar «cuanto antes» los fantasmas del recuerdo: «todos» los importunos e imprescindibles garfios de un pasado doloroso que ha conquistado su lugar en el corazón de cada cual. De esta tensión surge el juicio del lector sobre el libro y, lo que es más importante, la valoración de las auténticas posibilidades del autor.

Cuando estamos acostumbrados a ver cómo la mayor parte de los jóvenes novelistas derrochan un esfuerzo ingente para llenar con técnica lo que está vacío de vida; cuando en casi todo lo que se llama nueva novela prevalece

el esquema general, más o menos aprendido, sobre cualquier otra faceta, sorprende la novela de Morales por el tumultuoso derroche de vida buscando su lugar en la obra. Aquí hay alguien que tiene mucho que contar.

El punto de partida de *Sima Jinamar* hay que buscarlo, sin duda, en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. El propio autor no ha tenido ningún interés en ocultarlo. Es evidente que necesitaba un método literario para narrar lo que había acumulado durante años de mamar en la vida y el miedo: eligió el de lo real maravilloso, que no es sino un modo literario de potenciar lo real cotidiano, en la línea que han teorizado muchos y Scorza planteaba brillantemente en una reciente entrevista a rtve.

Pero elegir el realismo mágico como método, buscar un antecedente en la literatura latinoamericana, no es un hecho neutro, sino que remite a una pluralidad de reflexiones lingüístico-literarias, culturales y, en última instancia, sociopolíticas.

A nivel de lenguaje supone una afirmación de la especificidad de lo canario frente a lo peninsular. Así, Morales se esfuerza en mantener —y ello es claro sobre todo en la primera parte del libro— un idioma jugoso, rico, barroco, distorsionado a nivel sintáctico en complejas construcciones que nos remiten a formas de hablar y escribir imperantes al otro lado del Atlántico. Se trata de un conglomerado de hablas y literaturas levantadas como banderas suntuosas rotas, de exagerados ensueños verbales, frente al cartesianismo y la medida, eternas reivindicaciones de europeos y —con riesgo de esquematisar— de clases dominantes. Frente a la estameña y la meseta peninsulares.

Y lo literario, con solo ese acto, se está impregnando de lo político-cultural. Si el realismo mágico ha sido, sobre todo, una literatura militante antiimperialista, *Sima Jinamar* se esfuerza en ser una novela popular, de pobres, subrayando el protagonismo colectivo, a la vez que una serie de tics políticos voluntaristas que perjudicarán (ojo: no por políticos, sino por voluntaristas) el conjunto. Ya que *Sima Jinamar* —coherente con su carácter de ambiciosa novela primera— es, ya lo hemos dicho, un texto en buena medida frustrado.

Porque *Cien años de soledad* —aparte el ingente talento de García Márquez— era la culminación temática, la cristalización estilística de un intento largamente perseguido en toda la anterior obra del novelista. El

mundo fragmentario de sus relatos cuajaba en un universo total. *Sima Jinamar*, en cambio, es el cajón de donde José Luis Morales debe extraer el material para sus posteriores creaciones.

Aquí está todo. Puede estar todo. Hay que depurar, desarrollar, perseguir un método propio y, sobre todo, tener confianza en la literatura: una de las claves en el fracaso de la novela es, sin duda, la falta de confianza del autor. Planteada en su origen como edificación de un mundo mítico, José Luis Morales se ha dejado tentar por la llamada de la lógica real que ha acabado por ir devorándole, paso a paso, el intento, diluyendo la inicial tensión poética que marcaba el tono del libro. Las primeras páginas son brillantes ejercicios de prosa con un indiscutible lenguaje de autor que fabula y crea. Como en la epopeya, Morales buscaba definir cada personaje en un gesto repetido cíclicamente: ese era su recurso para ritmar el texto en su tiempo novelesco. Pero al tiempo le ha faltado progreso, espiral; y al lector le ha faltado clímax porque el autor ha renunciado a desarrollar dramáticamente sus temas.

El llanto de los asesinados en el fondo de la sima, trepando por las paredes y asomándose al aire de la noche, esa asfixiante voz de la historia —volvemos a la epopeya—, que debía aterrorizar a los opresores y marcar con el recuerdo a los oprimidos, deviene una melopea larga y ajena. Uno tiene la sensación de que el autor abandona sus propios recursos mordido por la desconfianza en el método novelesco elegido (casi diría que por la desconfianza de lo novelesco como método viable).

Ha temido que la denuncia no fuera suficientemente explícita. Y en la imbricación de lo político con lo literario, para salvar su miedo, no ha dudado en asesinar a sus propios personajes de ficción, que le estaban exigiendo vivir, y vivir por sí solos.

El autor, con voz de aquí, se ha puesto a hablar utilizando aquellas bocas que balbuceaban impotentes entre las páginas. La necesidad del autor ha roto la necesidad del texto. Ha introducido lo evidente olvidando que pretendía multiplicar lo cotidiano.

La necesidad, que era —también— la de descargarse cuanto antes de tanto gemido, de tanto fantasma. Vaciarlo pronto. Dejar cuanto antes —debe ser hermoso— unas hojas acabadas, con principio y con fin, aun cuando con ello se vuelva a traicionar el texto. Como si traicionar un texto no fuera traicionarse a sí mismo. Se ha ido agotando porque tenía prisa,

porque el esfuerzo de fidelidad tenía que ser titánico, porque el libro exigía horas, meses, quizá años. Y por ello, a lo largo del libro, cada vez se nos cuenta menos, cada vez se anota más.

Entre las manos se nos queda un proyecto ambicioso, que va siendo mutilado, que pierde aliento en espera (¿quién lo duda?) de nuevos esfuerzos que rescaten personajes a los que se ha enmudecido, cegado, ahogado.

El responsable es este hombre joven, de treinta y pocos años, canario, con la cabeza llena de historias y la terrible obsesión de contárnosla porque la verdad es que en el panorama de la literatura joven en castellano hay demasiado pocas *Sima Jinamar*.

78. Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1977; 447 páginas, 400 pesetas¹⁶³

No creo que Vargas Llosa haya pretendido hacer con este libro una «obra menor» de más de 400 páginas y llena de reflexiones sobre cómo la vida se vuelve literatura, sobre cómo el propio autor también llega a ser, en sus obsesiones, literatura. Habría que referirse, más bien, a una obra fallida. A dos obras penosamente ensambladas: la tía Julia; el escribir. La primera es una obra juvenil autobiográfica, que, personalmente, he soportado muy a duras penas: difícilmente puede uno imaginar que se encuentra frente a un texto del autor de *Conversación en la catedral*. En el segundo y paralelo nivel de narración asistimos a la elaboración de una serie de capítulos de radionovela por parte de un escritor-modelo-de-escritores que deviene progresivamente loco. Un personaje cuyo antecedente habría que buscar, quizá, en el don José Ido del Sagrario de Galdós. También, como siempre en Vargas, Flaubert está presente. Los mejores capítulos son, precisamente, los de ese segundo nivel, en el que el lenguaje teóricamente bastardo del radio-romance se eleva por encima del lenguaje autobiográfico del autor. Un libro cuyo valor principal estriba en haber sido firmado por Vargas Llosa, un escritor en vías de bajar la guardia, dejándose sorprender por el aburrimiento y la repetición de un mundo juvenil cada vez más vacío. De no ser por esa firma, a lo mejor, ni hablábamos de él.

79. John Dos Passos, *Paralelo 42*, traducción de Max Dikmann, Barcelona, Planeta, 1977; 291 páginas, 200 pesetas[164](#)

Sigue la racha de reediciones de autores de la generación americana de entreguerras. Si en el anterior número de *Ozono* escribíamos sobre *Babbitt*, de Lewis, hoy nos cumple comentar este texto de Dos Passos publicado en 1930. Forma parte de la trilogía U.S.A., junto con *1919* y *El gran dinero*. Literariamente se trata de un experimento en el que se pretende dar una visión de la sociedad americana por medio de la mezcla de noticias, canciones, conversaciones, etcétera, de la época junto con historias novelescas que se alejan y encuentran como sin responder a un plan del autor, como buscando evadirse de la capacidad del omnisciente creador. Fue el más ambicioso intento de construir una novela realista de cuantos se produjeron en la época. Con Dos Passos parecía condenada, definitivamente, la novela de personaje-protagonista: la sustituía el protagonismo colectivo. El experimento, leído de nuevo hoy, presenta muchas limitaciones, en cuanto que el hilo conductor del texto lo constituye, ni más ni menos, una historia novelesca en cierto modo decimonónica y —lo más desconcertante— que es la parte más viva. En cualquier caso, un camino a reflexionar, a analizar. Y la lectura de la novela apasiona porque Dos Passos es —ante todo— un narrador admirable.

80. Reflexiones marginales[165](#)

El lenguaje, cuya misión es poner en contacto al sujeto con los objetos de un modo cada vez más preciso, puede servir justo para lo contrario: para esconder al hombre el verdadero sentido del mundo en que se encuentra inmerso. Así ocurre cuando se convierte en costumbre y —en último término— cuando pasa a ser férreamente detentado por el poder.

La clase en el poder dimana un lenguaje encubridor. Las clases oprimidas deben inventar un contra-lenguaje que mine el de los poderosos: su objetivo es el encuentro con lo real. El camino a recorrer, largo y penoso.

Siendo cohesionador de un grupo, el lenguaje tiene algo de mágico. Conocerlo significa entrar de pleno derecho a formar parte del grupo. Desde la más remota prehistoria, en las más primitivas tribus, el límite entre el niño y el hombre se marcaba con una serie de ritos de pubertad, de ceremonias iniciáticas, cuyo fin era —en definitiva— convertir a ese niño, tierra de nadie, en miembro y propiedad grupal. Lenguaje (llamar a las cosas por su nombre y no con ocultaciones infantiles), sexo (pubertad), amputación y pérdida: (circuncisión, desfloración) iban estrechamente unidos en este rito.

Camada negra es, ante todo, la fábula de una iniciación ritual. Iniciación que tiene siempre lugar cuando el lenguaje ha perdido ya su inmediatez para convertirse en ceremonia.

En la película de Manuel Gutiérrez Aragón, un niño se debate en tierra de nadie, en ninguna geografía: en la «ambigüedad», que es el más penado vicio de sociedades secretas, sectas y religiones (o conmigo o contra mí; o frío o caliente...). Es preciso esforzarse duramente para entrar en la geografía de los mayores si se pertenece y, a la vez, no se pertenece a una familia, si se es bastardo. Y todos somos de algún modo bastardos mientras somos incapaces de cumplir las promesas intuitas por el padre. No somos del todo hijos del padre hasta que no nos convertimos en su imagen. Es preciso esforzarse cuando se pierde la voz de niño, aún no se tiene voz de hombre y se está en un coro, o ya no se está porque no queda lugar para esa voz de ningún sitio. Familia: célula reproductora de la sociedad, de la ideología. Coro: centro ritual donde el lenguaje muerto —un helado caballo sin jinete— revive en el mero hecho de la ceremonia: de ser puesto en común. El lenguaje muerto sigue viviendo como cohesionador del grupo frente a repetidos enemigos.

Hay que esforzarse en salir del pantano cuando se está entre el lugar de los valientes (de los hombres, el orgullo de las madres, la satisfacción de los padres, la fidelidad grupal, los dioses lares, las palabras mayúsculas y los valores eternos) y el sitio en que moran los perdedores, los pobres (por analogía, el pueblo) que necesitan inventar a cada paso el lenguaje que «efectivamente» crea y nombra los objetos: los malditos ajenos a la importancia del Valor, la Patria, los ideales. Elegir entre unos y otros, entre un lenguaje y otro: porque si somos materialistas debemos saber que, en última instancia, el lenguaje encubre o describe una práctica, no siendo

nunca neutro. El lenguaje de las palabras mayúsculas congeladas en Mármol, muertas, guarda, en algún lugar, escondida, la carta de la muerte.

Manuel Gutiérrez ha elegido un grupo de guerrilleros de Cristo Rey no tanto para contarnos sus peripecias políticas inmediatas, sino como quinta esencia de ese dominio, sutil y bárbaro a la par, de una concepción del mundo larvada en el lenguaje. Para ello, ha tenido que narrar como ellos narrarían, siguiendo su lógica, para acabar levantándoles la trampa: el heroísmo, el suyo, mancha las manos de sangre. Las grandes y muertas palabras de mármol tienen, en sus vértices helados, sangre.

El antifascismo —aparte lo que tiene de esperpento la película— no se plantea al nivel de la denuncia histórico-política inmediata, sino al nivel de la propia fabulación que rebasa el marco demencial de la guerrilla para abrirse a una alternativa más general (madurar es elegir; acaba siendo matar. Para entrar, hay que acabar matando lo que está fuera). Resulta curioso el que la obra de Gutiérrez haya sido acusada de estrecha o incluso de tener veleidades fascistas. En este segundo caso solo puede pensarse —ahora sí— en una verdadera estrechez visual por parte de algunos individuos. O —lo que sería peor— en reacción cabreada de quienes, ahogados en el no menos muerto lenguaje cliché de otros *ghettos*, han creído ver su retrato en algún rincón de la película.

81. Elogio del realismo [166](#)

Si usted coge un libro para leer, ya sabe que está obligado a «jugar», porque literatura = «juego». No nos venga con que duelen los dentro de tanto curre: «juegue» usted, que para eso están los libros.

Esta postura es la que ahora priva, si usted sigue los dictámenes de los críticos. Hace veinte años, le hubieran dicho que lo que tenía usted que hacer, en caso de leer, era preocuparse de la problemática socio-política en que usted se hallaba inmerso y de la cual todo libro era reflejo.

¿Qué ha pasado entre aquello y esto para que los críticos —muchos de ellos, los mismos de entonces, que sí son los mismos— le digan que un libro no refleja ninguna realidad, sino que es «un principio o un fin en sí mismo», o que incluso, si nos ponemos, «se autoniega como discurso para negar a la par la Historia y/o su reflejo burdamente condicionado»? Pues ha

pasado que se ha tratado de identificar realismo con garbancerismo, con obreros de boina buena y capitalistas de chistera mala; el llamado «realismo crítico» surge en este país con los planes de Desarrollito, cuando la burguesía necesita introducir un punto de racionalidad en el seno de la irracionalidad fascista: esta literatura, como parte de los planes de Desarrollito, es fomentada por las empresas editoriales con mayor visión de futuro. Cuando esta burguesía comenzó a acariciar los flecos de la mesacamilla en que se servía la cena del Poder, abrió un libro y surgió una gema: ¡un lapislázuli (seguramente de una cúpula veneciana)! A partir de entonces, se decidió que el «realismo» era el modo de escribir de los que no saben escribir y no son finos —porque ahora ya empezaba a valorarse ser finolis—: la burguesía adquiría ya su orgullito de clase.

Aquellas aguas trajeron estos lodos. Publicaron a Jóice, a Birginia Bulf, y se leyeron, por lo que pudiera pasar, a Sagduí (le Cobrá). Si por un casual alguien inocentemente decía «realismo» o «realista», le fulminaban con el látigo —malayo y de siete colas, claro— de su desprecio y proclamaban que la literatura era un sacerdocio orgiástico y un ejercicio lúdico. Siguen así.

A nosotros, en nuestra modestia, no nos parece que haya ni lapislázulis ni berzas tan solo. Lo que sí vemos y padecemos es la presencia, esencia y potencia de señores que fulminan desde altos baldaquinos. Y nos resulta evidente cómo la literatura forma parte de lo histórico, y se nutre al tiempo de las corrientes formales procedentes y de los avatares sociales y políticos de su época. Negar cualquiera de ambas instancias nos parece absurdo y ganas de hablar por hablar y de provocar modas y escándalos rentables. Inventar esta tarde la literatura como «juego» es un invento tan viejo como la escritura misma; lo que pasa es que la escritura, además, vale. Vale.

82. La princesa y el cocinero bailaron juntos. Democracia en el Planeta[167](#)

¡Cuántos vendedores de latas de sardinas quisieran tener ese talento tuyo, José Manuel!
(Mercedes Salisachs, Premio Planeta 1975,
en su presentación en Madrid)

Don José Manuel Lara, dueño de Planeta, ha entregado el premio de este año, consistente en cuatro millones de pesetas, al señor Semprún, escritor y exmilitante del PCE.

Me pregunto por qué, cuando parece que llegan tiempos mejores (?), tenemos todos (?) tanta prisa por volvernos peores. Me pregunto por qué el señor Lara ha derrotado a Semprún por cuatro talegos a cero. O si debo decir aquí que, meses atrás, alguien —un escritor amigo— me contó cómo Semprún había arrojado de su casa, muy dignamente, a un lacayo del señor Lara que le ofrecía el premio. ¿Descolgó, minutos después, el teléfono para decir Diego donde había dicho digo? ¡Qué más dará!

Érase una vez en que Semprún era un militante clandestino e iba de miedo y noche en noche y miedo. Érase una vez en que el señor Lara se

codeaba con la buena sociedad franquista. Era un tiempo en el que la cultura española se hacía a pesar y en contra de editoriales como Planeta. Era un tiempo en que Semprún trabajaba por elaborar parte de esa cultura. Érase un tendero. Era un militante.

Era un escritor que escribía para la izquierda, para los antifascistas. Un editor que vivía de vender a la derecha: QUE ERA EL EDITOR DE LA DERECHA. Era el maldito tiempo de los camaleones.

Jamás, jamás pudo soñar, aquel Lara-cortada del libro, que podría llegar tan lejos en su poder, que su plumaje de salón podría teñirse en gotas de un libro de Semprún. Hoy luce con orgullo, en el extremo de sus alas, un rojizo destello que se llena de ganas de llorar. A Semprún lo conozco, solamente, a través de sus libros (espléndidos). Y no deja de dolerme verlo derrotado, en cuclillas, repasando sonriente las uñas del enemigo vencedor. Porque Semprún y el Planeta no se han unido en terreno de nadie: don dinero une, siempre, en el terreno de ellos; es decir, derrota. El contexto determina. En el transcurso de ir y venir hacia, de, hasta, para, por los cuatro fajos, Semprún ha arrojado el ancla en el terreno de la derecha (¡Tanto luchar para que ganen ellos!) y sirve de promotor al señor Lara (con una sola r ¿eh?), quien cada año necesita su escandalito para vender.

Semprún insinuándonos desde la pantalla de TVE que las revelaciones van a ser de órdago, que al señor Carrillo no le parecerá imparcial la novela. A nosotros, se nos detuvo la hueva de caviar en el ángulo labial, sonreímos y brindamos con champán toda la noche.

—No es mala adquisición este Semprún, ¿verdad, Anastasia?

—¡Y tan guapo!

Cambian los tiempos, cambian los temas premiados. Permanece el mecanismo: el señor Lara debe ganar siempre. Si antes se premiaba a la Salisachs¹⁶⁸ no era por el bodrio que había escrito, sino por estar emparentada con las, por entonces, autoridades de Barcelona; luego le tocó el turno de finalista al sueño de la razón de un euro encarcelado; ahora llega el anti-euro (que no será solo anti-euro, ya verán): discusiones entre la izquierda para consumo de la burguesía. A vender, a vender. Nada más. Lo de siempre.

Queda un perdedor: Manuel Barrios, a quien se había prometido ganar y que no se avergüenza de decirlo en público, olvidando que el señor tiene

siempre todos los derechos —incluido el de patada en la boca— con sus siervos.

Queda un jurado desprestigiado: me han dicho que José María Valverde —también él ha perdido al final— escribe, como crítico literario, en *Opinión*, revista del señor Lara. No lo sé. Es una revista que no leo.

Quedamos un pueblo, con las pesetas en la mano, esperando la aparición del libro. Eso es, al fin y al cabo, lo único que le preocupa a don José Manuel Lara.

83. Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977; 347 páginas, 400 pesetas[169](#)

Un año más, el señor Lara, dueño de Planeta, se permite engañar y trampear al lector español. Esta vez lo hace concediendo su ya absolutamente desprestigiado premio de novela a un libro que en absoluto es una novela. Dentro de la moda de memorias políticas y del anticomunismo, publica un texto escrito por alguien que no puede olvidar su descendencia nobiliaria y que arremete desde las alturas contra un poder —la burocracia del pce— del que un día fue arrojado. El hedor llega hasta más allá de lo imaginado por quien escribe estas líneas, que no carece de cierta imaginación. La burguesía, con su habitual coprofilia, pagará sus cuatrocientas pesetas con placer para verlos hacer porquerías sobre el escenario. Nosotros nos hemos deprimido profundamente al descubrir que todo lo hacen (Semprún, estos y aquellos) por nuestro bien. Habrá que volver *in extenso* sobre el librejo.

84. Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1977; 390 páginas, 500 pesetas[170](#)

Cuando la editorial Alfaguara viene a publicar en España esta primera novela de Roa Bastos (nacido en Paraguay en 1917), circula todavía entre nosotros la edición de Losada por un precio cercano a doscientas pesetas. Y ya ha editado Siglo ^{xxi} su, hasta hoy, último trabajo, *Yo, el supremo*. Entre ambos textos estuvieron *El trueno entre las hojas*, *El baldío*. Para mí ha

sido una gratísima sorpresa este *Hijo de hombre*, porque Roa no estuvo en el *boom*. Y, sin embargo, algunos grandes tienen mucho que agradecerle. Porque aquí está lo mítico, lo real maravilloso. Está un vagón solitario avanzando en la selva como un fantasma, una invasión de mariposas... Pero no tomado en sentido circular, sino en el origen de la historia: en su lugar. Porque la novela avanza de lo mítico a lo histórico, configurándose en busca de un eje. Novela felizmente partidista, toma la posición, la óptica, del pueblo. Toma la lengua del pueblo (el guaraní) y la abre ante nuestros ojos como un bellissimo abanico, deslumbrante de riqueza de clase, herramienta imprescindible para el conocimiento de la historia del Paraguay.

85. Sección «Releer» en la «Guía de libros» de Ozono[171](#)

Si —como decía Adorno— el papel del crítico en la sociedad burguesa es, ante todo, el de «informador» que proporciona una orientación para moverse en el mercado de los productos espirituales, difícilmente podrá este desligar su papel de las necesidades del mundo editorial.

Agente de modas, descubridor de repentinas américas, su misión está en marcar el rumbo por el que el público ha de encaminar sus conversaciones en las próximas sesiones de esa larga representación que es el artificioso devenir de la cultura burguesa. El hecho, en España, se ha visto agravado por la posibilidad de autoengaño del experto tasador de letras. Cada nuevo título en el mercado, por obra y gracia de la censura, se convertía, con frecuencia, en un triunfo democrático, disfrazando así su verdadero carácter de mercancía. La farsa, señores, cansada y deslucida, continúa...

El traer a nuestras páginas esta sección no pretende solucionar, en este sentido, nada. Incluso puede servir —si alguien hace caso— para revalorizar viejos y polvorientos fondos editoriales. Por nuestra parte, solo pretendemos recordar autores y títulos que consideramos de importancia, al margen de que la mecánica editorial los ponga o no en boga.

85.1. Jean Paul Sartre, *Las palabras*, traducción de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1975; 11ª edición, 159 páginas

Sartre, en 1963, se decidió a reconstruir los diez primeros años de su vida (los transcurridos entre 1905 y 1915). Fruto de aquel intento fue un texto desbordante de sensibilidad, de colorido, de penetración psicológica y de maestría en el oficio de escribir.

Entre *La educación sentimental*, de Flaubert, y la búsqueda proustiana — también *Las palabras* se cierra con la crisis de conciencia provocada por la Primera Guerra Mundial—, Sartre toma de la mano al lector y lo introduce en el mundo literaturizado de un pequeño impostor que, tras descubrir cómo las hadas estaban dentro de aquel libro que su madre le leía, inicia su largo peregrinaje «del saber al objeto», convencido de que los monos del Jardín de Aclimatación eran menos monos, de que los hombres del Jardín de Luxemburgo eran menos hombres que aquellos que aparecían entre las páginas librescas. Los libros llegaron para el miedoso (y pedante por miedo) Poulou antes que las personas, los lugares, los hechos. Leer, y luego escribir, fueron una manera de ser amado, de enfrentarse a traidores y héroes fabricados dentro de los inocuos límites de una necesidad infantil. Luego, una vez llegada la locura, acabó siendo la escritura una costumbre, un oficio consciente de su propia impotencia. La locura misma fue, tan solo, una manera de salvación.

85.2. Cesare Pavese, *El oficio de vivir. Diario (1935-1950)*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1976, 317 páginas

En pocos escritores ha estado tan unida la escritura a la vida como en Pavese, para quien «la literatura es una defensa contra las ofensas de la vida» (página 104). Quizás por eso el diario llegaba a un decidido punto final al mismo tiempo que la vida. «Todo esto me da asco. Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más». Era el 18 de agosto de 1950. Había decidido su suicidio (literario, vital). Era el fin de un largo y doble oficio. Dos días antes había anotado una frase que pronto cobraría todo su patético sentido: «¿Por qué morir? Nunca me he sentido tan vivo como ahora, nunca tan adolescente» (página 314).

Ese Pavese vacilante, en constante tensión creadora, en eterna negación de sí mismo, es el que nos ofrecen las páginas de este su mejor libro, el

libro de su vida; en donde anotó día a día el sufrimiento, con la certeza de que «si no hubieras sufrido no habrías escrito estas hermosas frases» (página 100). Al final pudo más el dolor que la fidelidad profesional, que, al fin y al cabo, no fue más que un remedo del primero. Queda, para nosotros, imborrable, su hermosa sinceridad.

85.3. Carson McCullers, *La balada del café triste*, traducción de María Campuzano, Barcelona, Seix Barral, 1964; 467 páginas

Con el título de uno de ellos, el tomo recoge varios relatos de esta espléndida escritora americana, malditamente desaparecida en 1967. Confieso que este volumen —o la novela *El corazón es un cazador solitario*, de la misma autora, publicada en la editorial Siglo Veinte, de Buenos Aires—, es uno de los libros que prefiero. La atmósfera polvorienta del sur de Estados Unidos, la dulce ternura de los personajes, la belleza de las historias, me fascinan. Uno siente que hay pocos escritores que le hablen tan directamente, que tan cerca de él estén. De los cuentos recogidos aquí, casi me atrevería a decir que ninguno tiene desperdicio, aunque sí es bellísimo el que da título al libro, una reflexión sobre el amor no correspondido y siempre corriendo tras de imposibles. ¿Cómo definir *Reflejos en un ojo dorado*, con su carga de ambigüedad, de bondad y pesimismo? Carson McCullers era, como uno de sus personajes, de ese «tipo de personas que tienen algo que las distingue de los mortales corrientes; son personas que poseen ese instinto que solamente suele darse en los niños muy pequeños, el instinto de establecer un contacto inmediato y vital entre ellos y el resto del mundo» (página 27). Un instinto que nunca podremos agradecerle suficientemente.

86. Eleuterio Sánchez, *Camina o revienta. Memorias de «El Lute»*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977; 524 páginas, 450 pesetas [172](#)

Extrañará a muchos la decisión de incluir dentro de la sección de narrativa este libro, que ya cuenta con varios meses a sus espaldas. Ha habido, sin duda, que superar ciertos reparos puristas. No, no es una novela; ni tampoco

uno de esos libros «bien escritos» (como siempre: ¿qué será eso, Señor?). Probablemente, tampoco se trata de un fidedigno documento histórico, porque es evidente que no está la verdad, toda la verdad, ni solo la verdad. Pero sí es un testimonio espeluznante de la violencia establecida que discurre por las venas del sistema, del orden establecido, que es, sin duda, el más flagrante de los desórdenes. Se cuestiona en estas páginas, a veces naïf, a veces lúcidas, siempre terribles, el concepto de una justicia que suena a percutores, grilletes, palizas y lóbregas salas de interrogatorio. Libro de hombre-conejo, en eterna huida de galgos y podencos, de jaurías humanas que, demasiadas veces, husmean en torno nuestro sin que seamos capaces de prestar atención para descubrirles el hocico, para retratar el chasquido de colmillos. Valga esta lectura para estómagos fuertes, mientras me asusta empezar las novelas españolas recientemente publicadas: y van de la mesa de trabajo al lecho, vírgenes, *La novia judía*, de Azancot, o *La que no tiene nombre*, de Fernández Santos. El gigantesco *Palinuro de México* ni siquiera ha bajado todavía del estante. ¿Por qué le ocurrirán a uno esas cosas?

87. Ernest Hemingway, *Las nieves del Kilimanjaro*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1977; 213 páginas, 150 pesetas[173](#)

Muchos de los lectores conocerán, sin duda, este relato, de hermosura poco común, en el que están sintetizados, en una especie de minúscula y exquisita *summa*, los más característicos temas del narrador americano. Su desgarró existencialista, su reflexión sobre la vida y la muerte, el culto a la acción, el machismo y el horror de la pareja, el aventurerismo, la reflexión sobre el proceso creador, el cosmopolitismo... En menos de treinta páginas, en un admirable esfuerzo de síntesis, puede brindar todo su apasionante mundo. Sigue a *Las nieves del Kilimanjaro* una colección de relatos, alguno de ellos casi tan admirable como el comentado. Así, *La vida feliz de Francis Macomber*, en donde el tema de la cobardía se enreda en el sexo, en la misoginia y el machismo de Hemingway. La pareja se nos revela como un nido envenenado en el que se incubaba una legión de víboras. Quien no conozca estos textos hará bien en obsequiarse con ellos. Bolsillo. Precio muy asequible. Traducción de J. G. Castillo, esplendorosa.

88. Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977; 346 páginas[174](#)

Colección de ensayos, publicados algunos de ellos por vez primera en las páginas de *Ozono*, antes de que la colaboración de Juan Goytisolo se viera enturbiada por un malentendido, sobradamente expuesto en un número anterior y relacionado con *El País* (periódico). Esperamos volver a ver su firma en nuestras páginas.[175](#) En *Disidencias* contempla a clásicos y modernos desde su óptica de renegado, en una tradición, tantas veces por él reivindicada, que pasa desde judíos y herejes a tráfugas —a veces, también, herejes— como Blanco White y Cernuda. Tiene mucho que ver en esta óptica la concepción de España de don Américo Castro, de quien Juan Goytisolo se confiesa admirador. Es Goytisolo, probablemente, el último de los noventayochistas (preocupado eternamente por el tema de España) a la vez que antinoventayochista y no solo noventayochista. Hombre de opción moral, encierra en cada uno de sus planteamientos una alternativa; cada constatación se lleva a cabo a pesar de alguien. Grande y contradictorio analista, nos gusta más cuando sugiere, abriéndose camino en el sentido de don Américo, que cuando mira a Octavio Paz; más cuando heredero de Martín-Santos que cuando vuelve a Severo Sarduy; cuando esgrime la estaca contra el oscurantismo que cuando elabora su liberación individual. Cuando plantea temas más que cuando los resuelve. Brillante y contradictorio —repetimos—, ha llenado de nuevas luces la lectura de nuestros clásicos en estas páginas, que, a veces, se vuelven contra su propio sistema. En esta última dirección recomendamos una lectura atenta del artículo «La novela española contemporánea», en donde la teorización formalista se entierra a sí misma en un análisis teñido de sociologismo, y es que en literatura ¡es tan difícil la opción! ¡Son tantos los zigzags de la teoría y el objeto tan ambiguo! Prometemos un análisis más amplio.[176](#)

89. Italo Calvino, *Nuestros antepasados*, traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 1977; 405 páginas, 560 pesetas[177](#)

Este ciclo recoge tres narraciones, *El vizconde demediado*, *El barón rampante* y *El caballero inexistente*, en las que la fantasía se pone al servicio de la historia y de la sensibilidad contemporánea. Si *El vizconde demediado* y *El caballero inexistente* tienen un cierto tono distanciador, al menos para quien escribe estas líneas, *El barón rampante* es una joya infrecuente que toca todos los resortes del lector, con una inteligencia y una delicadeza realmente admirables. La recreación de una época se une a la capacidad narrativa, y ambas contactan con el corazón del lector que avanza fascinado, emocionado y divertido a través del relato, construido con un método que es la «manía de quien cuenta historias y nunca sabe si son más hermosas las que ocurrieron de verdad, y que al evocarlas traen consigo todo un mar de horas pasadas, de sentimientos menudos, tedios, felicidades, incertidumbres, vanaglorias, náuseas de uno mismo, o bien las que se inventan, en las que se corta por lo sano y todo parece fácil, pero después, cuanto más se disparata más advierte uno que vuelve a hablar de las cosas que le han ocurrido y que ha comprendido en realidad viviendo» (página 199). De verdad, recomendable.

90. Carlos Barral, *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral Editores, 1978; 315 páginas, 400 pesetas[178](#)

Segunda entrega de las memorias de un editor clave para entender los caminos de la literatura española; de un escritor, que lo es, ciertamente admirable. Lectura contradictoria en la que se mezclan el placer de un texto lleno de mar y aire, el afán de cotilleo que poseemos los de abajo, sobre todo cuando se nos invita a descubrir que los dioses del Olimpo tienen los pies de barro y necesitan cambiar de calzoncillos —¡que los usan!— de vez en cuando, y una cierta irritación por la manera como esgrimen el vaso de güisqui cuando se exhiben ante nosotros, y qué afán el suyo por demostrarnos que sus alas no son de cera y que su escudo no es el de hijo de tenderos, sino que irisa viejas pátinas azules de increíbles noblezas. Hermosísimo, pues, durante muchas páginas; luego, de pronto, cabreante: ellos fueron ellos y hoy nos lo recuerdan haciendo hincapié en subrayar las iniciales. En cualquier caso, uno de los libros que hay que leer este año. Así es la vida, muchachos, y menos mal que es.

91. Jesús López Pacheco, *La hoja de parra*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1977; 255 páginas, 375 pesetas[179](#)

Tras años de prohibición —la edición mejicana, en Joaquín Mortiz, data del 73— podemos leer esta hoja de parra (España es un país que se asemeja a una hoja de parra que cubriese las desvergüenzas europeas) divertidísima y llena de mala uva. La luna de miel de un matrimonio nacional-católico que se consumó, con intervención eclesiástica, por los días en que el brazo de santa Teresa paseaba triunfal nuestra geografía. Una muestra muy valiosa de las posibilidades de la realidad cuando alguien sabe elaborarla literariamente con inteligencia. Nada de garbancerismo ni de arte por el arte, de donde se deduce que la disyuntiva es artificiosa e interesada. López Pacheco juega con los tiempos, cambia la voz del narrador y pone un pie en el suelo y otro en el esperpento, lo cual tampoco es nuevo. ¿Era acaso otra cosa nuestra picaresca? Libro, a veces, irregular, con capítulos desigualmente trabajados, pero admirable en muchos aspectos y, repito, enormemente divertido y borde.

92. Jesús Fernández Santos, *La que no tiene nombre*, Barcelona, Destino, 1977; 242 páginas[180](#)

A partir de un antiguo romance, en el que se nos narra una pasión incestuosa, el novelista describe en varios momentos históricos una geografía familiar. Libro escrito por un miniaturista que ha cuidado hasta la perfección el lenguaje, lleno de leves pinceladas o de imperceptibles trazos que, más que en definir, se esfuerzan por difuminar. Es probable que sea ese afán el que aleje el texto de nuestra percepción haciéndole inclinar la cabeza con el propósito de contemplarse a sí mismo, narciso, cerrado como el ser de Parménides. Uno, que admira profundamente a Miró, puede leer párrafo por párrafo en voz alta toda la novela, y escuchar su música, pero en el conjunto no siente latir la vida.

93. Cinco cuadernos de mujer¹⁸¹

Ya se ha publicado en nuestro país *El cuaderno dorado*,¹⁸² una espléndida novela de Doris Lessing que data de 1962, fecha en la que su autora contaba ya con una importante experiencia novelística. Se trata de un libro de absoluta madurez, tanto intelectual como técnica, en el que la escritora se adentra en un trabajo complejo, subrayando, de manera consciente, una perspectiva profundamente femenina.

Labor de mujer; de cómo ve y vive la mujer; selección reivindicativa de un punto de vista que, aún hoy, doce años después, resulta nuevo y sorprendente para un lector masculino acostumbrado a la literatura de hombres. Lessing se desnuda como mujer en busca no del aspaddingo inútil y tremendista a lo Erica Jong, sino de la verdadera libertad.

La novelista se compromete con el lector en una doble propuesta ético-intelectual y literaria. Una propuesta en la que la opción moral y vital arrastra a una posición estética. *El cuaderno dorado* es novela y teoría de la novela; es obra de creación individual y busca el espacio que en la sociedad corresponde al arte.

Fruto de la crisis ideológica que, abriéndose al final de la guerra, se alarga desmesuradamente hasta nuestros días, esta novela tiene como savia los años cincuenta y el hundimiento de la perspectiva de la revolución. *El cuaderno dorado* es el sinsentido de la Inglaterra que se pudre, a la sombra de los restos de un Imperio feroz, en el marasmo disfrazado de aquí no pasa nada, de unos papeles familiares y sexuales en crisis, de unas relaciones en las que hombres y mujeres vacilan brujuleando su lugar; es, también, la Guerra Fría, la crisis de los partidos comunistas occidentales, la muerte de Stalin, el maccarthysmo [sic], la esperanza y la desilusión del xx Congreso, el naufragio de los intelectuales que se agarraron al comunismo como al último absoluto capaz de explicarlo todo, de dar sentido a todas las cosas; es el psicoanálisis como brujería que redimirá a la Humanidad en riguroso turno de uno en uno.

La vida se fragmenta de un modo insoportable y se interroga a Freud y a Marx y se han marchitado las ilusiones de una juventud intelectual que se creyó, a pesar de sí misma, capaz de cambiarlo todo, de una generación que intuye la madurez como amenaza: «Una gente estupenda, madura y sensata,

gente auténtica que irradia serenidad. ¿Y cómo ha conseguido ser así? Bueno, nosotros lo sabemos, ¿verdad? Cada uno de ellos, el muy cabrón, tiene un historial de crímenes emocionales» (página 601).

Esa fragmentación es la que preside el proceso de la protagonista del libro, Anna Wulf, una escritora comprometida (contrafigura de la propia Doris Lessing), que ya no escribe, que ya no sabe cuál es el sentido del compromiso y que se interroga sobre su ser mujer.

Busca entonces el orden que lo cotidiano se empeña en negarle, manteniendo la estanqueidad de sus cuatro cuadernos. Cada uno le sirve para desarrollar un tema. Hay que esforzarse en no mezclarlos: «Uno negro, que está relacionado con Anna Wulf como escritora; otro rojo, que trata de política; uno amarillo, en que invento historias basadas en mi experiencia; y otro azul, que intenta ser un diario» (página 465).

Pero el sentido no ha de llegarle hasta que aparezca un quinto cuaderno —«el dorado»— en el que se acabe por aceptar la crisis perpetua, la guerra permanente, integrando en el compromiso —en un orden del día que hay que redactar y cumplir, y para ello esforzarse en creer— todos esos encontrados fragmentos. La solidaridad en el desconcierto, en el desamparo, llevará a Anna Wulf a una nueva novela, titulada *Mujeres libres*, cuya primera línea dejará escribir a su amigo, mientras ella escriba la primera frase de la narración que ha de emprender él.

Mujeres libres, novela dentro de una novela, es el texto resultante del compromiso nacido en el quinto cuaderno. La obra de Lessing se estructura, pues, de un modo complejo, en seis planos —cinco cuadernos y una novela corta— que plantean una propuesta estética realista, en el camino de John Dos Passos. Persigue así la integración de una pluralidad de perspectivas capaces de brindar una reflexión a la vez histórica e individual.

Hay un espléndido juego de ópticas complementarias que dirigen la luz, en cada uno de los planos, hacia zonas que permanecían ocultas en los demás. Al mismo tiempo, la dinámica entre los distintos cuadernos de notas personales y su conversión en la novela *Mujeres libres* sirve como reflexión teórica sobre cómo se relacionan literatura y realidad, la novela y los materiales de la vida, la práctica intelectual y el compromiso político. El planteamiento ético lleva, de este modo, a una forma estética perfectamente meditada. La novela es, para Doris Lessing, como para Anna Wulf —su

alter ego—, reflexión sobre la vida que contribuya a transformarla. Surge de la vida para volver a ella.

Lo escrito hasta este punto no implica que no existan desacuerdos en ciertos aspectos de la obra: su extensión —más de seiscientas páginas—, que la arrastra hacia el peligro de convertirse en novela para «profesionales»; su tratamiento en las críticas a los *pc* que valen más como síntoma que como análisis; cierto tono excesivamente programático en el quinto cuaderno. Todo ello no impide el reconocimiento de una novela excelente, fiel testigo de su (nuestro) tiempo y que muestra las posibilidades de la corriente literaria realista, hoy machaconamente denostada.

94. Un soplo de aire fresco[183](#)

La gran ilusión de Zazie,[184](#) en su viaje a París, es conocer el metro. Pero el metro está en huelga. Zazie no podrá conocerlo. A cambio, en pocas horas, habrá vivido hasta el punto de poder exclamar: «He envejecido». Esta anécdota nimia sirve a Queneau para trazar un retrato emotivo y descabellado del mundo de los marginados parisinos; de una serie de sectores sociales en decadencia, a mitad de camino entre la pequeña (ínfima) burguesía artesanal y el tópico local a la medida de turistas. Un mundo al que agita esta Zazie de ideas «avanzadas», caricatura de las nuevas generaciones, que quiere beber coca-cola y enfundarse unos «bluyinses».

Taberneros, policías, sátiros, travestis, taxistas, son captados con una mirada amarga y tierna que se cuela entre las rendijas del lenguaje, ya que *Zazie en el metro*, en el estilo clásico de Queneau, es «literatura hablada». De ella decía Barthes que es «ironía y [...] el lenguaje constituye la experiencia profunda». El lenguaje es, a la vez, la voz del autor y la del personaje novelesco; es el tópico y la ironía sobre el tópico. Queneau (1903-1976) colaboró en la revista de Breton *Révolution surréaliste*, renunciando pronto al surrealismo para sustituirlo por una poesía coloquial. Amó enormemente el cine y fue autor de guiones (entre otros, *La mort en ce jardin*, de Buñuel). Dirigió *L'Encyclopédie de la Pléiade*.

En España es, tal vez, poco conocido. Hoy se nos brinda una oportunidad insustituible de acercarnos a él, utilizando esta joya, recién publicada en nuestro país, que es *Zazie en el metro*, un libro realmente delicioso, lleno de tristeza, a la vez que tremendamente divertido. La novela de un poeta para quien «un poema es muy poca cosa. | Apenas algo más que un ciclón en las Antillas. | Que un tifón en el mar de la China. | Un temblor de la tierra en Formosa...». [185](#)

95. Dejad pasar a los payasos [186](#)

A la pregunta de si la definición negativa (a contrapelo de la izquierda) no podría derivar en otra positiva (respaldar a la derecha), Jiménez Losantos y Cardín reaccionaron crispadamente, como si se hubiera tratado de colgarles un sambenito, de no escucharles o de intentar hablar de política para no hablar de arte. Se aclararon posiciones: apoyo más o menos crítico a la carta de los intelectuales europeos de la nueva derecha sobre las libertades individuales y apoyo a los nuevos filósofos.

(De J. M. Bonet en *El País* sobre la presentación de la revista *Diwan*) [187](#)

Ya están aquí los fantasmas,
siempre los mismos fantasmas,
con sus montajes fantasmas.
¡Vaya un tostón!
(más o menos de Aute)

De no ser por la susocitada reseña periodística, el libro de Cardín [188](#) — catorce textos, catorce discursos— roncaría bajo algún remolino polvoriento del estante. Una vieja y pretenciosa *boutade* más, ramplona y mal escrita; una *boutade* que se ha hecho vieja, en solo una semana.

La noticia del evento cambió la decisión: se habían casado los payasos del no-pensar (*nouveaux philosophes*) con los payasos del no-escribir (los «diwainos») en la iglesia del no-saber. Me fastidió pensar cómo van a encender, nuevamente, otro millón de veces más, los focos; y van a sacar de los roperos sus mustias y gastadas plumas de coca-cola y plástico intentando convencernos de que son —cómo no— puro pavo real. Que vuelven con su «lo nuestro (lo suyo) es el arte» y el arte es pedalear sin manos sobre un triciclo y el arte es ejecutar el difícil ejercicio —¡qué valor! — de cubrirse el cuerpo con gasas, purpurina y lentejuelas. Que están

dispuestos a seguir imitando —«lo nuestro (lo suyo, dicen) es el lenguaje»— el trino del jilguero con un tallo seco de carrizo. Lo nuestro (lo de ellos), mamá, es la revolución de la palabra (y el sistema: ¡Jesús, qué susto!), la liberación del cuerpo (y el público: ¡qué placer tan «diwaino»!) a través de la palabra (decepción) porque nos dejaste, acuérdate, querida mamá, sin postre aquel domingo.

Tan felices. Como si el lenguaje se dejara destruir con una gota de *cammomila in tea*, como si el cuerpo fuera a liberársenos con cuatro balbuceos de Olivetti y la vida —puta vida— fuese como mamá que, al cabo, se arrepintió de ver sus lagrimitas y les puso un plato de natillas muy, pero que muy dulces.

Catorce textos (¡oh destructores de la vieja y tradicional división literaria en géneros!) para el olvido este *Detrás por delante* de Alberto Cardín. Catorce gotas de *cammomila in tea* contra el sistema. Catorce pulsaciones de Olivetti para levantar todos los falos del mundo. Catorce títulos para las ucrónicas cunetas de la historia. Catorce pérdidas de tiempo en una época en la que ellos —y no hace falta nombres los avefénix de antes, que hoy se limpian con el pico las cenizas— solo pueden ofrecernos perder el tiempo y la ¿ilusión? un poco más si cabe.

Modernos de tanto imitar al siglo XVIII, originales Borges autóctonos, descubridores de *cut-ups* en un país donde hasta ya nos hemos leído a Burroughs, se dan prisa en aprovechar las últimas bocas abiertas en la horca de ignorancia de la que nos suspendió la cuarentena franquista.

Abre el penúltimo de sus ojos la irredenta capa señoril, que pasa de literatura, a la vez que conoce al dedillo que lo único que sostiene sus prebendas es haber visto algunos lomos de libros, con los nombres de sus autores verticalmente impresos. Por eso parece que pasan pero necesitan, en cada página de sus escritos, remacharnos diez, veinte nombres de autores, a ver si nos asustan —mamá, qué miedo— y no les disputamos el pedestal del que, al parecer, no pasan.

Pero no hay diez o veinte autores en cada página.

Sino que solo están sus nombres que —ese es otro tema— aquí ya solo les suenan raros y difíciles a quienes siguen empeñados en usarlos para todo.

Veloces concordes del oportunismo, viven de la última da de don Tristán, aquella da del año en que nació mi madre. Muchachitos listos que estuvieron antes que ninguno que nosotros en Londres; que vieron *Muerte en Venecia* solo para descubrir que Aschenbach «entendía»; que opinan que los subdesarrollados —moros y negros— la tienen más larga y marchosa: exploradores de los más arqueológicos tópicos cuarteleros, disfrazados con la violeta. Renovadores, en lo que siguen creyendo desierto sin oasis, y allí, en el extranjero, discípulos de los discípulos de Ken Russell.

Asumen el papel de profetas de un mesías que hace tiempo que vino y mora entre nosotros. Pensamos que no basta «entender». Nadie ha de convencernos para que «entendamos». Casi todos entendemos y hemos entendido casi siempre casi todo. Casi todo, que no todo. No, por ejemplo, que a pretenciosas vulgaridades mal escritas quieran sodomizárnoslas como literatura gay; que quieran acceder a nuestro falo con una boca cultural cuya higiene deja mucho que desear. Sodomía, sí; mamadas, también. Pero buenas. Cardín, tan aficionado, como veremos luego, a hacer sus cuentos «como fulano», o «a la manera de zutano», podría haber puesto sus ojos en ese sodomita empedernido y maravilloso que es san Genet. Aquello eran mamadas y no las de estos chicos. Eso, al fin y al cabo, sí que es la cultura lumpen-gay. Porque culturas gay, literaturas gay hay muchas y no son todas la misma, ni, por supuesto, todas buenas.

No nos molesta Sade; nos molesta que se nos haga pasar como Sade lo que no es sino su calcetín sudado. Admiramos a Pasolini, pero no precisamente por el palomito de su calzoncillo. De Burroughs, si algo nos fascina no es la camisa sucia que arrojó a la basura tras limpiar su penúltima eyaculación.

Lo que nos asusta no son, pues, los autores sino sus peores epígonos. Esos epígonos que, por no preocuparse, ni siquiera se preocupan de conocer a quienes dicen seguir. Ordeñan oportunistamente lo más banal y fácil de obras dignas de mejor suerte. Nos preocupa la falta de rigor en operaciones político-comerciales vergonzantes, disfrazadas con la peineta de *l'art pour l'art*. Y nos hace una gracia maldita —¡tiempos que corren y libertad tienes nombres de mujer!— que la acusación de falta de rigor en el trabajo literario sea contestada desde la trampa de la libertad lúdica de creación en un país donde el monopolio de la cultura es, cada día, más evidente y

definido, a pesar de cortinas de humo y maniobras distractivas que pretenden escamotearnos cómo el límite de nuestras preocupaciones y el sentido de nuestro lenguaje es progresivamente controlado por el omnipotente sistema.

Nos divierte que, en la obra de artista puro y renovador, el primer texto —siguiendo el orden en que se encuentran en el libro—, titulado *Beatificación en Chingatsé*, sea un plagio de Borges, Sade y, por ejemplo, Defoe; que esté contado «como se contaría en el siglo XVIII» y quiera, porque sí, reclamarse moderno.

Nos indigna que el segundo texto —*Fray Marcos de Niza*— haya salido de la pluma del peor Carlos Fuentes y del más pobre Octavio Paz, siendo las únicas aportaciones originales algunas notas de *Guide Bleu* o, para ser más exactos, de la guía-Ajo (el hombre que se masturba entre los grutescos del patio Escuelas de Salamanca) mezcladas con imaginativas y excitantes visiones cardinescas: fue visto «ayer enculando a un garzón en Tlatelolco» (página 51).

Nos aburre que el tercero de estos muermos —*Marocco Trip*— corresponda a una lamentable reproducción de lo más manido de ciertos epígonos subliterarios *beat*, con algunas líneas tan enjundiosas y ricas como las que, a continuación, se citan, con ruego expreso al lector por parte de quien esto escribe para que reflexione sobre sus «calidades asociativas», por ejemplo: «Moros moro que galopa en mi grupa que yo galope galopa en mi lomo galopa sabiendo Yum Dalet Hé Ilí lea aben Abenamar Ah! Ah! Agg! Tu mano en Fez Moccadam... Tú... Yo... la Medina... volvamos atrás... atrás» (página 57).

O este otro, que como verán, tampoco arrastra ninguna ganga poética, sino que procede, todo él, de los veneros más puros de lo literario: «Marocco cuyos placeres no nombro... tú... por siempre... You tú tibe Tet tekali xti an anima anamalorum (burras que enormizan lo que tú yo ambos buscamos)» (página 57).

Lo que nos hace bostezar es que estos señores puedan llegar a querer justificar barrabasadas como la que sigue, correspondiente al cuarto discurso, apelando a la sombra de Joyce:

Le voyage... je disais
Schwob speculum

Nullius (mihi)
Schwob espejo viaje
Shuopspejo viaje
Schwopspaje
Shuobspaje aje je
Sprache
Schwache sprache
Schwatze sprache?
Shuapspaje asbaje aje anaje?
aneja ananké ahá La voyage...
(página 63)

En el quinto, copia un diccionario geográfico y así anuncia, probablemente, que la revolución poético-lingüística ha llegado en una inesperada epifanía: «Por mares barrancos por ríos cañadas por sendas por trochas por montes y lianas por peñas por riscos rabizos cascadas caída por rampas barrancos montañas alzada por sierras collados solanas por cerros oteros vaguadas cañadas por taigas y bosques garrigas sabanas por jungla y calvero» (página 72).

Y prosigue en este tono en un largo etcétera que el lector puede completar divertido, si tiene la suerte de tener un mediano diccionario de geografía. Eso, por ejemplo, es lo que nos hace carcajearnos de la pretenciosidad de un autor que discurre discursos tales.

Llegamos, de este modo, al sexto negador escrito —*Diálogos del conocimiento*— del que nos sorprendería que se hubiese atrevido a firmar el vulgar Arniches. Bueno, pues el artista Cardín-puro, el defensor de la jalea real, va y lo firma porque —hecha la ley, hecha la trampa— se trata de un diálogo de lo que llamaríamos marginados. Dos locas-carrozas (esa es la terminología del autor, no la mía que me tomo más en serio estos asuntos) y dos chaperos (también en el lenguaje cardinesco-popular-folklórico) dicen soberbias banalidades con propósito indefinido. Aquí nos deja traumatizados el maestro.

Y decidimos no seguir adelante. ¿Para qué? En este libro uno puede encontrar todo un museo de los horrores literarios. Cosas horribles y cosas horrorosas. Lo que nunca aparece es la voz de un autor. Para moda sublondinense, tics, guiños, tópicos viejos como los cuatros jinetes del Apocalipsis, chantajes marginales desde una visión «diwaina» y nada de arte, tío, y nada de literatura, tío. Y mucha maniobra por detrás y por

delante y mucha manía de meternos este lío por todas partes —por delante y por detrás— desde las grandes revistas y periódicos del país. ¿Será casualidad pura y simple?

Por si alguien, llegados a este punto, saca a relucir lo de lúdico —son textos lúdicos, chaval— no conviene olvidar que el jueguecito de Cardín tiene un aire de tramposo barracón de feria para timo de paletos. A otra feria con ese barracón. Pasamos.

96. *El tambor de hojalata*.[189](#) El peligro de una conciencia sin historia[190](#)

¿Autobiografía picaresca? ¿Realismo fantástico? ¿Conciencia sin historia? ¿Grass, socialdemócrata?

Oscar Matzerath sabe que le espera un poco atractivo porvenir de tendero pequeñoburgués, y a sus tres años, para huir de él, decide dejar de crecer. Se entrega, en cambio, con un auténtico frenesí, al arte, encarnado este en un pequeño tambor de hojalata, rojo y blanco, que le acompañará —convenientemente renovado cada vez que quede inservible a fuerza de porrazos— hasta su treinta aniversario, fecha en la que inicia sus memorias desde su lecho en un manicomio.

El verdadero autor de esa ficticia autobiografía del loco monstruo Oscar es Günter Grass, un hombre nacido en Dánzig en 1927, hijo de padre alemán y madre polaca, que a los treinta y dos años sorprendía a Alemania con la historia de Oscar, el lúcido desde siempre, el que tuvo su conciencia trabada e íntegra desde el principio, el que, al arrojarse desde lo alto de una escalera, al tercer año de su existencia, optó por la vida marginal del monstruo.

El tambor de hojalata, publicada en España casi veinte años después debido a la censura, es «novela de una vida», contada en primera persona, dentro de una tradición vieja como la novela misma, novela de un marginado: picaresca. Pero no solo picaresca, porque las novelas en que el lector ve cómo el personaje madura, se gana o se pierde en una larga «pasión», contadas en primera o en tercera persona, son, por así decirlo, casi la esencia misma de la novela burguesa: de Balzac, de Galdós, de

Dickens, de Tolstói. ¿Es otra cosa *Rojo y negro*, de Stendhal? ¿Qué es *Jude el oscuro*, de Hardy? Novela y protagonista se hacen en el puro suceder, y una arrastra al otro. Y viceversa.

La elección estética de Grass fue, pues, evidente. Colocar su novela al cabo del hilo de la larga tradición realista. Pero no era un conservador que quisiera limitarse a calcar con melancolía viejos modelos. Es más: buscaba el escándalo, quería romper, deseaba que su mirada fuese implacable, ácida, feroz, porque no estaba escribiendo tan solo una novela picaresca, sino que quería indagar en la historia de su ciudad, Dánzig —como él, polaca y alemana—, en la historia de su país, en el comportamiento de una pequeña burguesía sobre la que germinó el nazismo.

Para ello se sirvió del sarcasmo. Que tampoco era, realmente, una novedad en la picaresca (en el *Lazarillo* lo hay, y no digamos en el *Buscón*). Eso sí, lo utilizó con maestría. Política, historia, moral, arte —ver el capítulo central, páginas 365 y ss., sobre arte y nazismo—, sienten sobre su piel, en esta novela, el punzante raciocinio del monstruo Oscar, y su sarcasmo es a veces ingenuo (como en el *Lazarillo*) a veces poético e infantilmente tierno, pero siempre explosivo, llegando a ser capaz de unir en un solo acto el asesinato y el amor.

La realidad alemana es, así, cruelmente crucificada en su mediocridad, con un lenguaje rico, moderno, con frecuencia de corte expresionista, capaz de ofrecer algunas de las páginas más escalofrantes que uno ha leído: tremendas descripciones las de la pesca de anguilas con una cabeza de caballo y esa viscosidad mortal y lúbrica en torno a la figura de la madre, que volverán hacia el final del libro en un momento emparentado con el regreso a la infancia de Adrián en el *Doktor Faustus*, de T. Mann. Vuelta recurrente a la madre, que no es sino un aspecto más de la tremenda riqueza psicoanalítica del libro, y desde ella hay que leer —aunque no solo desde ella, también desde la historia— el aura de impotencia que marchita la novela, o capítulos tan redondos como la entrega del tambor al Niño Jesús (páginas 151 y ss.), con una ferocidad y una ternura y tensión literaria admirables.

No ha sido vano citar a Mann, porque, en esa dinámica de tradición y novedad, Grass ha buscado la vitalización del género a partir de la elección del punto de vista. Ahí radica su creación. En la capacidad de jugar con el lector y llevarlo a una realidad ambigua, en la que nunca se sabe dónde

acaba lo real, dónde comienza la perversa invención del cerebro enfermo de Oscar. Y ello lo ha planteado desde el diabolismo —Goethe, Mann, Marlowe, Tirso—. Oscar Matzerath es una conciencia diabólica, una inteligencia ajena y terrible capaz de mirar todo —el paso de las gentes, la historia, también la suya propia— a través de un espejo deformante o, mejor, con una mecánica distinta y a la vez más implacable que la lógica cotidiana.

Si ello supone un gran acierto supone también la falla estructural del libro. Porque el lector no va a ver «hacerse» al protagonista en las más de seiscientas apretadas páginas del libro, porque el protagonista posee una conciencia que está cerrada y acabada desde el principio. Una inteligencia que no surge del proceso de la novela. Por eso, una novela de estructura en apariencia perfecta, en la que la funcionalidad de cada capítulo es realmente asombrosa y revela una pluma inmensa, se resiente en la misma columna vertebral.

Si el método elegido es el del personaje «que se hace», si las historias y la historia (de las gentes, de la ciudad, del protagonista) son el eje dramático, se estrellan contra una conciencia estática, cerrada desde su origen, sin historia porque «es antes de la historia» y que, sin embargo, es la encargada de autobiografiar. El resultado no puede ser sino una autobiografía apariencial, un rutilante carrusel en movimiento, pero bien clavado al suelo en su centro. Cambian las cosas, los tiempos, las circunstancias, y todo ello no influye en la infinita y distinta inteligencia de Oscar. No hay relación entre el discurrir de la realidad y el desarrollo de la conciencia, que es, en definitiva, conciencia desde el puro diabolismo y, por tanto, incapaz de tener una perspectiva, un punto de vista.

La historia, desde el mero sarcasmo, es la historia desde el amargo punto ninguno. En historia, el análisis ha de venir desde condicionantes muy concretos: por ejemplo, de clase. Privado de ellos todo queda como mero decorado sin soporte.

Ahí radica, probablemente, la ambigüedad novelística —la novela debía haber sido movimiento— y política —desde una óptica en la historia— del libro. Quizá profundizando en esa brecha se pudiera llegar a conectar —con el peligro del esquematismo en el horizonte— con la indefinición de la socialdemocracia y los devaneos brandistas de Grass. También eso podría

explicarnos por qué *El tambor de hojalata* parece, pese a su aparente funcionalidad, tener doscientas páginas de más.

97. John Le Carré. El amargo oficio de los espías¹⁹¹

—¿Quién de nosotros cree realmente? —preguntó Haldane con desprecio—. Usted mismo lo ha dicho: hacemos simplemente nuestro trabajo.

(*El espejo de los espías*)

John Le Carré se hizo famoso con su tercera novela, *The spy who came in from the cold* (1963), aquí titulada, quizá por llevar la contraria, *El espía no vuelve*.¹⁹² Antes había escrito *Asesinato de calidad* y *Llamada para el muerto*, pero *El espía no vuelve* significó algo distinto: se tradujo a decenas de lenguas, se vendieron millones de ejemplares en todo el mundo, se llevó al cine. Desde entonces hasta ahora, Le Carré es un hombre que no ha variado en sus constantes literarias. Su obra es una especie de sinfonía en la que todos los temas estuviesen planteados desde el principio y no hicieran sino repetirse en un constante *crescendo*, siempre enriquecido por la entrada de nuevos instrumentos. Solo se le conoce una excepción, una novela sin espías, marginada, y a la que la crítica consideró fallida: *El amante ingenuo y sentimental* (1971). Todas las demás, desde *El espía no vuelve* hasta *El honorable colegial* (1977), pasando por *El espejo de los espías* (1965), *Una pequeña ciudad en Alemania* (1971) y *El topo*, son impecables estructuras matemáticas, a la vez que cada una de ellas conduce a la siguiente —literariamente hablando— con la irremediable belleza con la que una partida de ajedrez avanza hacia su desenlace.

INSPIRACIÓN EN LA REALIDAD

Le Carré es un seudónimo. El novelista se llama, en realidad, David Cornwell y estudió —cómo no— en Oxford, y fue profesor de latín y francés —cómo no— en Eton, dejándolo más tarde para ocuparse en varios oficios —entre ellos el de pintor— hasta acabar en el Cuerpo Diplomático con un destino en la Embajada de Bonn. Ahí conoció un mundo real que le iba a servir para crear el suyo literario. Porque Le Carré es un escritor que

aspira, con la paciencia y la lógica de un ingeniero, a crear su mundo. Un camino que se inicia en *El proceso* de Kafka —estructura cerrada y auténtico absurdo proceso del protagonista de *El espía no vuelve*—, para acabar en Balzac y la tradición de la novela burguesa del ^{xix} con *El honorable colegial*, que es una novela que solo encuentra sentido entendida «en la Historia»; es decir, en la que los acontecimientos históricos tienen una «función» narrativa. La evolución de la novelística de Le Carré funciona así como un hermoso espectáculo en el que la novela se «desensimisma» desde el agotamiento literario de un cáliz amargo y cerrado y metafísico, pasando de la inicial concepción simbólica a un proyecto en el devenir de la Historia. Sin olvidar que su afán por crear mundo se subraya, también, en la constante de unos personajes que van de una a otra novela —Guillam, Smiley, Control, etcétera...— de un modo que es común a gran parte del género policiaco, pero que participa también de las anécdotas —imaginarias o reales— de un Galdós o de un Balzac preguntando en su última hora por sus personajes novelescos («¿Cómo está el bueno de Miquis?»; «¿Qué tal le irán las inversiones a Rigou?»). Es más, en la última de sus obras, la figura del «colegial» se recorta contra un azul remoto sobradamente conocido, y entre sus páginas resbala, de vez en cuando, el sonoro nombre de Conrad.

El camino que parece haberse marcado el novelista va desde la obra de «género», en la que la clave y peso de la narración se apoya sobre la sorpresa final y el juego con un lector perpetuamente desconcertado e interesado en el imprevisto levantamiento del telón; hasta la novela «grande», en la que interesa menos el sorprendente desenlace que ese mundo de personajes, situaciones, lugares, pasiones y desencantos. La síntesis entre las dos tensiones fue, probablemente, *El topo*, tal vez la mejor de sus novelas hasta la fecha, sin que ello suponga negar que *El honorable colegial* supone un paso adelante en lo que a concepción novelesca se refiere.

LA ALIENACIÓN COMO EJE

Sin embargo, si su capacidad técnica resulta enorme, el bagaje teórico-temático de Le Carré no es extenso. Se repite una y otra vez, de un modo

enriquecido que lo va —imperceptiblemente— transformando y que proporciona, en esa transformación, un cuestionamiento importante sobre las relaciones entre elaboración novelesca e ideología y su influencia mutua, que no unilateral. Si tuviéramos que definir, en este componente ideológico de Le Carré, un eje, probablemente nos inclinaríamos por una palabra ya nombrada: «alienación». Sobre ese eje: la actividad, el trabajo alienados y la acumulación-de-datos-para-otros como una forma extrema de alienación, podría articularse el grueso de su obra. A un extremo, el hombre víctima: espía (víctima-verdugo-víctima); al otro extremo, la burocracia, el aparato omnisciente y todopoderoso, que no se detiene, jamás, ante nada, cuya precisión rigurosa parece contaminar la estructura misma de cada una de las novelas del autor. Un aparato en cada obra más delimitado, a medida que se hacen más históricas las novelas. La única alternativa a ese alienante eje es —el novelista es un irremediable escéptico— una utópica evasión, ingenua y «roussonian» («Preocuparse de cosas pequeñas, echar pan a las gaviotas», *El espía no vuelve*, página 111; o vivir en Italia, en una casita de campo, con una muchacha sencilla, *El honorable colegial*).

Pero analicemos cómo funciona la alienación: el espía descubre que el trabajo que está ejecutando se enfrenta a él como un ser extraño, sin saber nunca cuál es la «verdadera verdad» de su función. Proporciona algunos datos, pero el rompecabezas final lo ordenan otros, solo «los otros», que, además, ocultarán celosamente el secreto. Una parte de verdad es una gran mentira: Leamas, el protagonista de *El espía no vuelve*, destruye a quien cree defender —y a sí mismo—; los tres personajes (Taylor, Avery y Leiser) de *El espejo de los espías* son víctimas ingenuas de los conflictos entre departamentos de su propio país; Smiley —antihéroe por excelencia en Le Carré y que no es un hombre de base, sino un alto cargo organizativo— resolverá el enigma de *El topo* pasando por su derrumbe moral; Westerby, «el honorable colegial», se dará cuenta de que, en realidad, está combatiendo contra lo mejor de sí mismo e intentará impedirlo en vano: la máquina, que su propio trabajo inconsciente ha puesto en marcha, no puede ser detenida por un solo hombre.

LA ILUSIÓN DE SABER

Sin embargo, en el espía —perro guardián, conocedor de las migajas del poder— hay la ilusión del saber, que dura un momento. El orgullo de que, al fin y al cabo, sabe algo, frente a las verdaderas víctimas, que no poseen ninguna información, siendo en cambio involuntarios informadores. Esa gente que no imagina que su amor ha sido programado, esas intimidades rotas —que Francis Ford Coppola reflejaba en su película *La conversación*—, los que no saben que están denunciando, traicionando, vendiendo, llevando a la muerte, suicidándose. La militante solitaria, los aventureros, el comunista honrado, los padres preocupados porque la chica se marchó de casa, el pastor protestante que comprendió la grandeza de la Revolución china. El gran teatro de los mártires ignorantes.

Una humanidad víctima que, en *El espía no vuelve* (página 127), está simbólicamente representada por un automóvil lleno de niños que sonrían felices, cuando están a punto de estrellarse; que en *El honorable colegial* está históricamente descrita en ese sudeste asiático abrasado por las bombas. Desde el símbolo a la Historia, quince años después, sigue el mundo entero violado por los ejecutores salomónicos alimentados en las covachuelas oficinescas. Bonn —ciudad burocrática por excelencia— es el símbolo de ese mundo mezquino, y la novela que describe la dinámica interna del monstruo lleva por título *Una pequeña ciudad en Alemania*. La burocracia es invencible, pero es —sobre todo— sucia burocracia: secretarías tristes, cigarrillos aplastados, humo frío en madrugadas de cuartos sin ventilación, cifras, presupuestos, rencillas entre escaladores de escalafones, gente mediocre que puede desaparecer de un plumazo caído de arriba, pero que entre tanto juega, domina, mata, envía a morir y a matar.

CÍNICO CON LOS CÍNICOS

¿Y cuál es la justificación de estos hombres? Lo amenazan todo y, sin embargo, se sienten protectores de todos, hasta que la amenaza se extiende sobre sí mismos y descubren la mentira y la verdad. Los más ingenuos son patriotas: lo pagan caro. Los otros son profesionales: cínicos tecnócratas del imperialismo.

Le Carré es cínico con los cínicos y —manteniéndose dentro de una visión implacable del mundo dividido en dos bloques— piensa que los

soviéticos, al menos, tienen ideología, una ideología a la que caricaturiza como otro modo de alienación por doctrinarismo, pero que, como caricatura, le sirve para ser aún más cruel con el imperialismo de segunda fila de Inglaterra. Ambiguo, tiñe de simpatía a los personajes comunistas en *El topo*, en *El honorable colegial*, pero retrata de un modo escalofriante al socialismo en *El espejo de los espías*. Le Carré es —ya se ha dicho— un escéptico aterrorizado de ver cómo el coche está a punto de estrellarse y los niños siguen riendo, inconscientes, tras los vidrios de la ventanilla.

98. Drieu La Rochelle. Los últimos días de un fascista[193](#)

En este breve volumen[194](#) se han reunido tres textos de Drieu La Rochelle que, aunque dispares, poseen un sólido lazo de unión anudado por la circunstancia histórica y personal de elaboración. Los nazi-fascistas han perdido la Segunda Guerra Mundial y su fracaso va haciéndose evidente. El colaboracionista Drieu también ha perdido la guerra y escribe sobre su muerte como salvación, mientras prepara —a retazos y tímidamente— otra salvación de la que no estaría excluida la vida. En cualquiera de los casos, se trata del fin. La cercanía del fin es el hilo conductor de estos escritos por los que pasea la muerte. Ansia de muerte e instinto de vida discuten en cada página, vistiéndose con los ropajes encubridores de la ideología.

Tres textos dispares aquí reunidos. En los dos primeros, la reflexión es íntima, desgarrada, también política en la medida en que la ideología que Drieu destila procede de venenos muy evidentes; en el tercero y último, el autor elabora lista y llanamente un manifiesto político de indiscutible corte fascista. Drieu contradice, así, al redactor de las líneas que la editorial incluye en las solapas del volumen: no, Drieu no captó «en toda su contrariedad y con plena conciencia de la dificultad de una síntesis de los valores opuestos, las exigencias trágicas de los tiempos de crisis que transcurren entre el fin de la Gran Guerra y el comienzo de la segunda conflagración mundial», como pretende dicho redactor. Captó, con toda la sensibilidad que se quiera, la realidad política de Europa, desde una óptica evidente que, en aquellos tiempos, tuvo su exponente máximo en los fascismos y en los irracionalismos filosóficos. Ambas alternativas discurren —sin engaño posible— entre las páginas de este libro y son tan esenciales

como los valores literarios y humanos en ellas presentes. Escamotear una de las variables es, sin duda, escamotear el significado de los textos.

Para quien esto escribe es, en lo que hay de testimonio humano, donde reside el valor del libro: los dos primeros textos. El tercero es absolutamente injustificable, por mucho que sea el respeto que se debe —sin duda— a un suicida, a un escritor, a un hombre.

Relato secreto, el primero de los escritos, es una reflexión sobre el suicidio —tema constante en la vida y obra de Drieu—, hacia el que dice sentirse atraído por su soledad racial y por una curiosidad activa, experimental, que parece empujarlo al intento. La I Guerra Mundial (que para él se inició como espléndida aventura) le produjo su primer gran desengaño, pues se le reveló sórdida, precisamente en la medida en que posibilitaba al escritor ser confundido con la masa y no la individuación de su aventura («Mis compañeros y mis jefes eran tan grises como en tiempo de paz», página 23; «el hombre se diluye en la humanidad», página 24; «yo no era más que una hormiga en el hormiguero», página 24). La guerra le defrauda, al parecer, solo en la medida en que mina su elitismo. Por eso se entregará a su mística de la soledad: «Me iba curando de la tierra fabricándome un cielo al que daba el nombre de nada» (página 26).

Luego vino el otro desengaño: Hitler traicionó su gran causa europea. Drieu, prácticamente perdida ya la guerra, se plantea la huida, pero no puede aceptarla y vuelve a pensar en la muerte como salida. Vuelve a su constante vital. No puede soportar la concepción cristiana de la pervivencia del alma individual porque le parece «vulgar» (página 29). Le fascina el exotismo de las filosofías orientales, en las que encuentra expuesta la doctrina de la disolución del yo. Teoriza sobre la filosofía india, se inquieta ante esa especie de mito de Sísifo hecho religión en los planteamientos del eterno retorno, desarrolla meticolosos pensamientos sobre el suicidio como realización, hasta que sobreviene lo imprevisto en esta especulativa aventura. Pierre Drieu La Rochelle emprende un viraje inesperado para cerrar su *Relato secreto*.

Se trata de una caída vertical desde las ideologías (entendidas estas como máscaras de la realidad) hasta un materialismo de nivel casi fisiológico. Su especulación, su «relato» es miedo, puede ser solo miedo. Su disfraz ideológico es —puede ser— el pánico ante el fin de la contienda, que puede

implicar su propio fin: «“Todo esto es mentira. No se trataba de consideraciones filosóficas, ni de la edad, ni de nada tan lejano. Era simplemente que tenía miedo, miedo de que la gente me pegara, me degollara, miedo de ser humillado por la policía, por los jueces, de tener que exponer ante hombres viles mis hermosas razones”. Pues bien, ya lo he dicho, ¿y ahora qué? Aunque fuera verdad. El miedo tiene dos aspectos: el horror y el asco» (página 41). Y un poco más adelante: «Y entre dos miedos, el de morir y el de que me mataran, conseguí vencer el de morir» (página 42).

Aquí, en estas líneas, el texto adquiere toda su grandeza, cuando Drieu se queda desnudo, frente a nosotros, con su miedo y con su muerte.

El segundo de los escritos recogidos en el volumen, el *Diario*, está compuesto por unas pocas páginas que el autor anotó los últimos meses de su vida (desde el 11 de octubre de 1944 al 13 de marzo de 1945. Se suicidó dos días después), sus reflexiones cerca ya del filo de la muerte, mientras intenta dar el toque final a *Dirk Raspe* —no lo conseguirá— y espera la entrada de los vencedores, «incapaz de una vida mística profunda y recobrando el gusto de las cosas» (página 46), tema que él vive como torturante. Busca su encuentro con la muerte en un sentido próximo al de los místicos españoles, como «vida más verdadera que la vida» (página 53) y busca, también aquí, apoyaturas en las filosofías orientales —«Me parece que no tengo ningún punto de contacto con el Occidente en materia de filosofía y religión» (página 48)—, o se encamina por la tortuosa senda de las justificaciones (ambiguas opiniones en las que el socialismo y el fascismo se dan la mano para halago de sus posibles verdugos), mezclando opiniones literarias entre las que puede leerse su profundo desprecio hacia la generación realista norteamericana: «Vulgaridad de la novela americana. Ausencia de menaje, de significado. Incluso Faulkner» (página 64). No cabe duda de que hay algo más que añoranza de esencias metafísicas en una opinión crítica que termina, en 1944, con estas palabras: «Cómo se han acercado los americanos y los rusos contemporáneos: asfixiantes». Solo una lectura política puede hacerlas comprensibles, aunque se avance un porqué puramente literario: «Un saludable realismo se convierte en surrealismo».

Sus coordenadas ideológicas —políticas y culturales— corresponden, incluso en la crisis de fin de guerra, a las de cuantos intelectuales europeos militaron en las filas de los movimientos fascistas. Por si quedase alguna

duda al respecto, tras la evidencia de la trama que recorre los dos primeros textos, poblándolos de referencias, el tercer y último escrito incluido en este volumen es un panfleto político, una declaración de principios dirigida a los virtuales vencedores, coherente en cuanto a ideología y lleno de patéticos guiños al enemigo: «La incapacidad fascista es la incapacidad europea [...]. Para mí el fascismo era el socialismo [...]. Toda mi esperanza estaba puesta en el socialismo para Europa y Francia [...]. Creía que el fascismo pasaría de un semisocialismo a un verdadero socialismo, bajo la presión por la guerra» (página 101).

Trágico fin de un hombre, de un gran escritor, ciertamente apasionante; pero indefendible propuesta vital y política, por más que hoy se busque su relativización.

99. Carlos Rojas: «La Historia, contra la Historia»[195](#)

Si uno contempla distraídamente la trayectoria de este profesor de Universidad americana y novelista que es Carlos Rojas, puede llegar a creer que se enfrenta con un apasionado de la Historia.

La muerte de César (1959), *Adolfo Hitler está en mi casa* (1965), *Auto de fe* (1968) son algunos títulos de obras suyas en las que el «pasado histórico» juega un papel clave. Nuestra teoría (Carlos Rojas, novelista histórico) podría afianzarse con el hecho de que, en la frontera de las décadas 60/70, se aficionase al «documento histórico», aprovechando el filón que inauguraba la creciente permisividad del régimen y la curiosidad comprensible del público por conocer los temas de nuestra Guerra Civil «desde el otro bando».

Escribió por entonces, entre otras, obras como *Diálogos para otra España* y *¿Por qué perdimos la guerra?* Título este último polémico, que dirían los semióticos, porque entre los perdedores —se trataba de una serie de entrevistas a los «del otro bando»— podía incluirse, o no, el lector, según la lectura interesada que se efectuase. Predominaba, en estos textos, la ambigüedad. Y por el camino de la ambigüedad llegó nuestro autor al oportunismo, en 1973, al llegar a donde llegan todos los escritores oportunistas que pueden: al Premio-escándalo-Planeta. Lo hizo con una novela (vuelta a la Historia) titulada *Azaña*. Una novela bien escrita, claro

está. Tan bien escrita como era capaz de hacerlo uno de nuestros mejores prosistas, don Manuel Azaña, del que se tomaban páginas y páginas, cuando su obra seguía prohibida en nuestro país.

Los benévoloos agradecieron el papel del antólogo. Los resentidos despreciamos olímpicamente su falta de escrúpulos.

Con *El Valle de los Caídos*,[196](#) vuelve Carlos Rojas a la llamada Historia, si por Historia se entiende la inserción de documentos, el pastiche de época, el tremendismo verbal, el uso arqueológico del casticismo, la grandilocuencia filosófica y el subrayado esperpéntico.

Los últimos días de Goya, recreados con la especial habilidad que tiene Rojas para el *collage* y para el manejo del arcaísmo, contrapunteados por los últimos días de Franco. Sostiene el paralelo un débil hilo argumental: un escritor alcohólico y exiliado que vomita, mientras prepara una biografía de Goya y se muere el dictador. Esquema casi idéntico al que utilizaba en *Adolfo Hitler está en mi casa* y que podría ser, incluso, dialéctico. Pero es metafísico, porque a Rojas, lo que le interesa, aparte del tremendismo en los diálogos, del uso exhibicionista del arcaísmo, es su machacona y doble tesis. Tesis que alcanza la Humanidad y que podría resumirse en «Todo hombre... es capaz de todo crimen» (página 63). Que alcanza, en su segunda variante, a España, el país que nunca cambia. Goyesca o franquista, ¡qué más da! Un pueblo bárbaro que hoy hace cola para ver el cadáver de Franco, como ayer gritaba «¡Vivan las caenas!». La Historia, pues, no existe para Rojas, que, trasunto del escritor protagonista de su novela, abomina de este país salvaje y amenaza con volverse a *usa*, nación no violenta y civilizada donde las haya. Se va con su sueldecillo de profe y con el dinerito que le proporcionan los masoquistas que pagan para que se les insulte. Porque don Carlos Rojas fustiga duro a los bestias que vivimos aquí, particularmente a algunos intelectuales y políticos, cuyos nombres pueden sonar al lector, pueden ayudar a vender la obra. Con lo que saque de su inversión en Barbaria, don Carlos Rojas gozará más y mejor allá en la Arcadia. ¡Salud!

100. Leonardo Sciascia.[197](#) Un siciliano de conciencia[198](#)

Quien quisiera acercarse a la obra de Leonardo Sciascia debería hacerlo — ante todo— a través de sus novelas, varias de ellas ya editadas entre nosotros: *El contexto* (llevada al cine por Francesco Rosi), *Todo modo*¹⁹⁹ y, sobre todo —siempre en mi opinión—, *Il consiglio d’Egitto*.²⁰⁰

Sciascia es, principalmente, novelista. Estas trece narraciones agrupadas bajo el título de una de ellas, *El mar color de vino*, y escritas, según Sciascia explica en una «Nota», entre 1959 y 1972, quizá no den una idea de su verdadera talla o, lo que es más probable, solo pueden dar esa idea a quien conozca al menos una parte de su otra obra narrativa. La temática de estos cuentos, la razón más evidente de ellos, parece ser la de servir como material de base a sus novelas. Sin menosprecio de su calidad.

Todos los temas, los motivos, los ejes de la narrativa de Sciascia planean sobre estos cuentos e, incluso, sirven de cemento a algunos de ellos. El placer de perseguir estos ejes, a distinto nivel de elaboración, se añade al de la simple lectura, haciéndonos descubrir, mientras se cocinan en el horno, las constantes del autor.

Por de pronto, Sicilia es gran protagonista en estas narraciones. La Sicilia dominada por la mafia, miserable y lejana, en la que el tiempo parece tener otro ritmo, nos da una de las claves del volumen. Punzantemente vestida como historia (*Reversibilidad*, *Eufrosina*), de lejanía y paisaje de gente querida pese a todo (*El mar de color de vino*, que da título al conjunto), de leyenda y permanencias milenarias (*Giufà*), de patético problema social (*El largo viaje*), de mero y sólido ambiente que ocupa el lugar que van dejando los personajes a cada movimiento.

Si Sicilia es el medio o, más aún, uno de los ejes sobre lo que discurre la narrativa de Sciascia, el otro lo constituye una «doble tradición literaria».

En primer lugar, y referida a este volumen, la rica tradición de la contemporánea literatura italiana, en lo que al dominio del cuento, del relato breve, se refiere. Sciascia ha tomado de ella —la tradición de Pavese, de Italo Calvino— esa maestría para introducir lo cotidiano en el cuento, que tanto habría de fascinar a nuestros escritores del medio siglo: a Aldecoa, a Martín Gaité, a Fernández Santos. Ha tomado de ella, incluso, esa especial ubicación y ritmo narrativos que la caracterizan. Así, sería interesante comparar un relato como el que da título al volumen con —por ejemplo— uno de los que componen la serie de Italo Calvino *Idilios y amores difíciles*,

y que se titula *La aventura de un soldado*, con esa captación de ambientes y personajes en el vagón de un tren. Distintos, sin embargo.

La otra insoslayable presencia en Sciascia, en estas narraciones como en sus novelas, es la de los escritores filósofos del siglo XVIII francés (Voltaire, Diderot), presentes en la indagación histórica y, también, en la sutil ironía del novelista italiano.

El autor de *El mar color de vino* elabora, en su quehacer, una concepción de la literatura que merece el agradecimiento del lector, en la medida en que lo que se plantea es, precisamente, con un inmenso respeto hacia él, la consideración sagrada de que quien lee es un ser dotado de inteligencia. Ese exquisito trato de tú a tú, de igual a igual, es el que le lleva a organizar su escritura no como un camino hacia un desenlace que el autor es capaz de mostrar, sino como la rigurosa aportación de datos para un interrogante.

Todo modo o *El contexto* son novelas policíacas precisamente construidas para acompañar al lector, paso a paso, hacia la duda. Nada se resuelve en ellas en el sentido de desenlace. Las claves policíaco-políticas son más amenazadoras al final que al principio y quedan perfectamente irresueltas, aunque cercadas por la razón, detrás del detectivesco informe del escritor.

O bien, como sucede en la otra novela publicada en España, *Il consiglio d'Egitto*, se resuelven con la lógica contraria a la «histórica y socialmente» deseada. En *Il consiglio d'Egitto*, la razón de la Historia solo es posible de construir mediante la escandalosa falsificación de datos, en un supuesto inquietante de que la verdad no siempre es revolucionaria. El individuo que se enfrenta a los grandes señores feudales es un lúcido embaucador que ha trucado los papeles del archivo. La Verdad es mentira.

Entre los cuentos del volumen que comentamos también aparece este amargo planteamiento en el que es, quizá, el más ejemplarmente irritante de ellos, *Un caso de conciencia*, donde estalla el mal que existe detrás de las convenciones sociales, o bien la convención profunda que late por debajo de la misma transgresión asumida como culpable. También aquí quien debería ser la Verdad es la mentira.

No es casual el título *Un caso de conciencia* en este relato (por otra parte, profundamente siciliano), ni tampoco el que tenga su arranque en una carta de mujer a un «consultorio», ya que el texto es (casi declaración de principios) una propuesta esencial de la narrativa de Sciascia: el novelista

«consulta un caso» a los lectores, sabiendo que el final de la charada es sucio, absurdo, cruel.

Lo cual, ese plantear lo insoluble, solo puede ser comprendido cuando se descubre en nuestro narrador, como en Voltaire, como Diderot, un moralista riguroso. Que escribe, verdaderamente, lo que le inquieta, lo que no es capaz de entender del todo y, por tanto, busca participar esa inquietud, ya que la solución —en el caso de que llegue como tal, el mismo camino es solución— parece que ha de venir por otros cauces no literarios y, así, resulta que Leonardo Sciascia, el ambiguo escritor volteriano, participa activamente en la política italiana y ha llegado a pertenecer, como comunista independiente, al Consejo Municipal de Palermo, y se muestra preocupado al constatar cómo el Partido Comunista Italiano está siempre dispuesto al diálogo con las posturas situadas en las antípodas y se niega a reconocer a quienes tiene más cerca. Leonardo Sciascia se interroga sobre «si la izquierda —unida o dividida— participará o no, contribuirá o no en la edificación de una Europa no liberal, de una Europa formalmente democrática y sustancialmente totalitaria, de una Europa en la que el fascismo se llamará antifascismo».[201](#)

Sciascia es, también en política, un moralista. Declaraba, en 1977, a *Le Nouvel Observateur*: «Un personaje de *L'Espoir*, de Malraux, dice aproximadamente: “*On ne peut faire une guerre comme celle-ci en tenant compte des principes moraux; mais on ne peut non plus la faire sans en tenir compte*”». [202](#) En política ocurre lo mismo. Sé de sobra que la política es el arte del compromiso, pero es necesario que se mantenga un mínimo de fidelidad a los principios ideológicos y morales.

100.1. Sciascia, *El contexto*[203](#)

También la novela [*El contexto*] de Sciascia ha sido llevada a la pantalla, en este caso por Rosi. Ágil, apasionante, llena de recursos, funcional. Una oleada de asesinatos entre altos cargos de la «justicia», en un país que es reflejo de Italia, plantea el problema del culpable, ¿se trata de una víctima de esa justicia (un expreso) o de una acción política? El autor, con una ironía volteriana, hace dudar al lector de la justicia, le hace presentir la amenaza de una derecha ligada a altas instancias oficiales y la inconsciencia

de una izquierda exquisita. La ambigüedad —también política— llena cada página de esta desconcertante novela, llena de inteligencia y oficio.

100.2. Sciascia, *Todo modo*[204](#)

Unos ejercicios espirituales con crímenes y concubinatos, el relativismo moral de una iglesia italiana, demasiado ligada con el poder y los mecanismos económicos. La hipocresía de una sociedad. Una novela ágil, en la que todo se pone en función de un hilo policíaco y un planteamiento ideológico. La excesiva economía de recursos a veces la hace parecer demasiado esquemática y forzada. En cualquier caso, se trata de una obra muy inteligente.

100.3. Sciascia, el poder en el siglo XVIII[205](#)

La novela data de 1963 y se titula, en italiano, *Il consiglio d'Egitto*. Hubo un tiempo en que se procuraba que los libros «progres» pasaran inadvertidos. Hoy corren otros tiempos y se busca el interés del lector por medio del guiño. Para ello, si hace falta, tergiversa uno, hasta estos extremos, la traducción de un título. Dejando a un lado la idea de los señores de Bruguera (imagino que será suya) sobre este tema, Leonardo Sciascia es un excelente novelista y *Privilegio y poder* —vamos a llamarla así—, una magnífica novela. Con su irónico escepticismo, Sciascia (autor de algunos libros, ya comentados desde estas páginas, como *El contexto* o *Todo modo*) nos introduce en el agitado mundo del siglo XVIII y nos enfrenta con un problema apasionante: la relación entre historia, verdad y revolución. ¿Puede ser revolucionaria la falsificación de la historia? ¿Puede ser reaccionaria la historia? El tema, una vez más, está, aquí y ahora, en candelero. Sciascia lo ha planteado en un estilo purísimo que nos recuerda, por ejemplo, a Lampedusa y su *Gattopardo*. Un libro ejemplar.

101. La discreta miseria de la burguesía[206](#)

La reciente edición de *Emma*,²⁰⁷ en traducción (a veces desconcertante) de José María Valverde, remite al lector, de un modo inmediato, a un autoanálisis de sensibilidad. En un doble sentido. Por una parte, se trata de una novela «de costumbres» muy alejada de nuestra tradición literaria, que toma como motivo un reducido núcleo de familias y su peculiarmente vulgar manera de relacionarse, siguiendo los cánones de la mejor educación. En segundo lugar, estamos ante un libro absolutamente femenino, incluyendo en este adjetivo el propio tópico de la feminidad. El hecho, cómo no, desconcierta, porque la novela ha dejado, solo en muy escasas ocasiones, de ser cosa de hombres.

La literatura en la que *Emma* se inserta tiene su paralelo en la pintura de interiores. Allí, la burguesía se deleita, estable y orgullosa, viendo su propia imagen reflejada en el espejo. Sin verse a sí misma, solo la imagen, porque para ese retrato viste sus mejores galas y oculta el menudo defecto físico forzando la posición. En la literatura se recriminarán los pequeños defectos, ocultando los grandes, lo que una señorita jamás debe saber. Una imagen falsa, que encierra una discreta lección moral. El cómo debería ser, más que el cómo es. Un paraíso suavemente alarmado por el vuelo del moscón, en un definitorio reflejo de doble moral, de esa doble moral burguesa que Marx analizara en su obra. No saltan aquí los burgueses, calzón en mano, por la ventana, huyendo del cornudo ofendido, ni las señoras llevan su diálogo más arriba del tobillo. No hay fábricas.

De esta literatura toma Jane Austen el tono cuidadosamente educado. Una literatura ya vieja en el momento en que *Emma* apareció (1816). Cuando el Romanticismo imponía la reivindicación de la pasión, cuando el lector pedía ser catapultado hacia atrás en la Historia, hacia fuera en la geografía, Jane Austen lo encerraba en una diminuta comunidad, presa del bien decir. Había algo cruel en ese acto.

Hoy aún lo hay. Será difícil para el lector medio —para mí lo ha sido, lo sigue siendo— romper el esmerado celofán que envuelve la novela. Será costoso embarcarse en la aventura de leer realmente *Emma*; sería, incluso, estéril llevar a cabo esa lectura si la novela de Austen fuera una obra más —aunque perfecta— de ese género en el que la emoción desaparece bajo la educación y el bien pensar. Pero hay matices, porque Jane Austen, en esta su cuarta novela, la de la vuelta al género, introduciendo una ironía y un

distanciamiento que descubren, bajo la áurea mediocritas, bajo ese perpetuo estar siempre a gusto, bajo las preocupaciones y tragedias cotidianas (no pillar, tampoco hoy, una gripe; que las parejas puedan moverse sin agobios en el salón de baile; etcétera) la enorme miseria moral de una clase. Austen, en un sentido, está abriendo —sin dejar de sonreír— el camino de Balzac.

102. Max Aub, *El laberinto mágico: Campo cerrado. Campo abierto*. Alfaguara[208](#)

—¿No has oído nunca a Queipo hablar por la radio desde Sevilla?

—No.

—Vale la pena. Lee. [...]

[...] «Los rojos —ay, mamá, qué ricos—, porque me ven luchar al lado de los hombres de orden, dicen que soy un pa... pa... pa... Esperarse un poco, que la palabra es tan rara que se me ha atravesado y la tengo que leer... Un pa-ra-noi-co. Como si dijéramos, un chiflao, un loco, un Unamuno, que un día es monárquico, otro cenetista y otro gilrobista. ¡Cualquiera se fía de ese pájaro, por si acaso! Pero yo contesto a los rojos que *¡nequanquam!* Cuando yo ayudé a la implantación de la República, porque la verdad es que don Alfonso me había hecho una cochinadita —¡ya le pesó a él, ya!—, lo mismo que a Alcalá Zamora, Miguel Maura y otros, creía que ayudábamos al orden tradicional, que es el sometimiento del pobre a las leyes que dispone el rico, como lo hemos visto desde que Adán le dio pa el pelo a Caín, que era correligionario de Pasionaria, y no a esta República marxista, que nos ha salido la muy equis... Conque que les frían un huevo, que soy monárquico...».

Gorov dobló cuidadosamente el papel:

—¿Te das cuenta de lo que sería España si llegasen a ganar?

Herrera no le contestó. Pensaba en Unamuno.

Están en Alcorcón.

([Max Aub,] *Campo abierto*, página 281)

Las exigencias del mercado editorial, la implacabilidad de la moda, con su perpetua llamada de atención sobre el libro-actualidad, pueden llevarnos, a quienes practicamos el oficio de gacetilleros, a cometer desgracias, y no del todo voluntarias, injusticias. Una de ellas sería, sin duda, la de analizar de un plumazo el magnífico friso novelesco de Max Aub, que lleva como título general *El laberinto mágico*, apoyándonos en que se trata de un ciclo unitario, y reforzando nuestro comportamiento en la justificación de novedad, dado el retraso con que ve la luz en nuestro país (más de un cuarto de siglo después de escritas la mayoría de sus partes; seis años después de muerto el autor).

El hecho de que esté siendo publicado por una editorial siempre muy atenta a cuanto se refiere a promoción, puede paliarlo en parte. Probablemente, solo en parte: los años no pasan en balde. El inicio de publicación del ciclo de Aub constituye un acontecimiento transcendental, y no solo por lo que pueda tener de rescate de una determinada visión de ciertos acontecimientos históricos, aunque la historia, en Aub, sea explícitamente determinante en muchos sentidos. Sin embargo, mirar solo desde la historia el producto de Aub, solo como recuperación de «la otra memoria», sería —precisamente— uno de los resultados de la injusticia a la que nos referíamos líneas atrás. En esa visión se encierra la trampa de ocultar que cada uno de los volúmenes del ciclo es, y en qué medida, una novela. Que *El laberinto mágico* está compuesto por seis novelas. Cuestión obvia. Pero, no pocas veces, lo obvio parece diluirse. Y puede ocurrir que el posible lector, ante la eterna referencia a los *Campos* como libros sobre la guerra, crea que va a enfrentarse con obras arqueológicas, de escaso valor literario, que interesan únicamente como referentes de «otra cosa» exterior a ellas mismas.

Si las lee desde esta óptica, es muy posible que llegue a descubrir su error. Aunque también sería muy posible que, partícipe del punto de vista enunciado, decidiera no leerlas jamás, un poco hartos de testimonios más o menos espúreos [*sic*] sobre aquellos hechos o sobre los que siguieron. ¡Hemos asistido, en los últimos tiempos, a tanta «revelación» oportunista! Aub (no olvidar el grado de alfabetización de que gozamos) podría ser confundido con alguno de esos genios de cartera que nos vienen llegando, cada día, de la mano del oportunista de turno. Cada vez menos, al menos en cierto sentido. Porque el público empieza a estar, por suerte y por desgracia, bastante harto. Y va, poco a poco, volviendo, con los dedos tristemente manchados de ceniza, a ocupar la vieja plaza en el graderío del estadio, y persigue, de nuevo, a los árbitros, y, otra vez, un jugador expedientado se convierte en tragedia nacional.

En estos tiempos de consenso, la publicación de la narrativa de Aub no es solo un homenaje a los viejos republicanos (hoy —a la fuerza ahorcan— más viejos que nunca), aunque también lo sea; ni tampoco una lección moral desde la «otra España», que lo es, y de qué fuste; sino que se trata de un jalón imprescindible en la literatura en lengua castellana, de un texto

llamado todavía a jugar un papel importante en la futura narrativa de nuestro país.

Ante este segundo volumen de *El laberinto mágico*, el que lleva por título *Campo abierto*, y sobre el que hemos trabajado para nuestra reseña, uno se afianza más en la tesis de que Max Aub es de los pocos escritores realmente cultos de nuestra literatura; tal vez, debido a que su ascendencia extranjera le permitió contactar tempranamente con otras literaturas, así como una formación de su sensibilidad intelectual más elaborada, frente a las limitaciones que la tan traída y llevada (pero no por ello menos cierta) cerrilería de nuestra clase dominante ha impuesto a quienes escribimos, y a quienes no.

El *Campo abierto* es, sin duda, una de las obras más apretadamente modernas, con mayor voluntad investigativa, más abiertas a la sensibilidad de su tiempo de cuantas produjo la literatura castellana en la década de los cincuenta, tanto en el interior como en el exilio. Intentaremos, de modo forzosamente limitado, buscar algunas de las fuentes literarias que pueden rastrearse en este texto, modélico en muchos sentidos.

Es evidente, por lo que respecta al planteamiento general de su estructura, el propósito de entroncar con la gran tradición realista americana de entreguerras. Dos Passos es el primer nombre con el que se tropieza al contemplar este intento de «novela total», con protagonista colectivo, llevado aquí el proyecto al límite de la locura, de una hermosa y patética locura. El novelista quiere ser dios, ser el dueño, él mismo, de todo un universo. En su ansia por llegar a ser, él mismo, la realidad, rozará la demencia. Así, no vacila en enumerar un batallón de peluqueros (páginas 333 y ss.), en una impresionante demostración de impotencia, en un alarde de amor a un pueblo que no era, nunca, del todo anónimo, sino que tenía nombre y apellido, y una historia detrás de cada nombre.

También está Dos Passos detrás de esa habilidad para hacer una novela de muchas historias, con encuentros funcionales; como puede pensarse en Hemingway, al descubrir la perfecta dramatización de los diálogos, que pueden ser costumbristas, o de extraordinaria finura política o filosófica, al observar la agilidad con que Aub construye la acción, en series breves y ágiles, que se acumulan.

A Steinbeck, a los novelistas soviéticos, a cierta narrativa castellana de preguerra (Arconada) los incorpora en el «truco» de los personajes

positivos: Vicente y Asunción, los dos caracteres más endeble del libro, los menos creíbles, los más acaramelados, sobre los que sí ha pasado el tiempo, para mal.

Aunque Aub hace una novela realista, no vacila, sin embargo, en introducir en su escritura elementos de escuelas muy ajenas a ese tronco, demostrando cómo lo meramente programático suele ser inútil, y que un gran narrador sabe hacer suyos los elementos más dispares y —eso es la maestría— novelar con ellos. Aub, que en su primera época militó como defensor del arte por el arte, no duda en abrir sus puertas a las vanguardias. En estas páginas pueden descubrirse influencias de estilo futurista, o discusiones que podrían aparecer en alguna de las novelas intelectuales de Pérez de Ayala, y hay una subjetivización dramática del tiempo, aquí visto como «tiempo de la guerra», tal como puede descubrirse en las páginas 269 y ss., en las que el avance fascista es un reloj histórico de muerte y desesperación. Detrás, Proust, Joyce, Bergson, la teoría de la relatividad, Marx...

También Freud, con su arrolladora presencia en uno de los temas más impresionantes, no solo de este libro, sino también de otras obras de Aub: la historia saturnal del padre devorando a su hijo, goyesco tema central de esa joya que se titula *Las buenas intenciones*, y que aquí es el eje de la sobrecogedora historia de Jorge Mustieles (páginas 91 a 157).

Aunque, si citamos nombres y nombres, corremos el riesgo de olvidar que Aub es, ante todo, un narrador excepcional, un novelista asombroso, que en este *Campo abierto* zarandea al lector, lo lleva de aquí para allá, con verdad; con eso tan imposible de definir, pero tan evidente, que es la verdad literaria, la de la pluma que pone en marcha a los personajes y provoca que detrás de cada nombre haya un rostro que uno cree conocer más que si viviese a nuestro lado. Ahí, y también en su capacidad de llevar al lector de escenario en escenario, en busca de los protagonistas, está el verdadero maestro de Aub (y se nos va a perdonar otro nombre), el inolvidable Galdós, su vigor, su —pese a quien pese— precisión narrativa.

Precisión que alcanza al empleo de la palabra exacta y que se hace, en este sentido, evidente en las descripciones de paisajes, en la mironiana sensualidad con que Aub mira y pinta Valencia, con los nombres justos, con una riqueza léxica realmente admirable. Cuando la novela suba a Castilla, vacilará, buscará las palabras, impotente para encontrar belleza en esta tan

distinta de la suya mediterránea: «¿De qué color es la tierra? La piedra es gris y blanca, pero ¿la tierra? La esconden hierbajos secos, la cortan los cantos rodados, rocas a flor de tierra, algunos arbustos» (página 222).

Toda esta retahíla, quizá demasiado prolija, de referencias literarias en el *Campo abierto*, de Max Aub, no significa que estemos ante un discurso muerto y autocontemplativo, ante un crear literatura en el literario aire, novela de novelas que implicaría la esterilidad de quienes proclaman que la novela ha muerto. Cuando uno lee este libro, «puede ver o no ver» los submundos literarios que lo integran, «la técnica» con que el novelista ha novelado, puede leer en profundidad o correr de acá para allá, de este personaje a aquel, siempre bien cogido por la mano del novelista.

Max Aub, por encima de todo, cuenta una tragedia colectiva que quiere hacernos comprender otra inmensa tragedia colectiva, y la cuenta desde un bando (el de los buenos, el de la razón histórica, que la hubo), contra el otro bando (el de los malos, el de la sinrazón histórica y ética, que la sigue habiendo) y se pone en un bando y contra el otro. Contra los que negaban su obra y hoy la toleran porque no queda más remedio, aun sabiendo que Aub es, está claro, un desestabilizador de entonces: «Mira: allí, los fascistas; aquí, los nuestros. Aquellos son retrógrados; estos, progresistas. Aquellos representan un pasado muerto; estos, un futuro vivo. Aquellos son la mentira, y, estos, la verdad [...]. —¿Y sabes quién va a ganar? [...]. —El más fuerte. El que pegue primero. Y lo demás son cuentos» (páginas 391 y 392). Así fue.

103. El último Delibes.[209](#) **El cansancio de la novela política**[210](#)

Desde la muerte del dictador podría pensarse que una tendencia de la narrativa española se decanta por el acercamiento a la realidad como alternativa literaria; que está fraguando, en nuestro país, un movimiento de nuevo realismo crítico que toma como base, para sus construcciones, elementos de la «realidad política».

¿Novela política? ¿Novela realista? Plantea esta corriente un doble problema al lector, en cuanto a lo sustantivo —novela— y en cuanto a lo adjetivo —política, realista, comprometida, de denuncia—, y ha de tomar este —el lector— una afilada cuchilla de afeitar, a la par que el libro, y ha

de afinar el pulso, para esforzarse en descubrir qué hay por debajo de esa pretensión, qué características reales palpitan bajo las propuestas —sobre todo económicas— que desean definir esta tendencia. Saber cuánto hay de literario (ya estamos con el eterno problema de saber qué será eso), cuánto de esquema repetido y sin imaginación, de ramplonería; cuánto de reflexión y cuánto de oportunismo, de guiño que desvía el ojo del lector de su objetivo final —entenderse a sí mismo y entender el mundo que le rodea—, llenando, a cambio, el universo de fantasmas.

La balanza se inclina, casi siempre, hacia la ramplonería, el oportunismo, la maniobra distractiva, y el lector —ante cada nueva novela de este género— intuye, sabe más claramente que no es ese el camino hacia una nueva narrativa (son caricaturas de novela), que esa vía no es otra cosa que el fácil bocadillo que la nueva crítica burguesa necesita comer y defecar, como parodia aleccionadora de lo que es el realismo. Literatura para «masas», para la barbarie, frente a la que es fácil tomar exquisitas posiciones.

Sin embargo, esto que se nos está ofreciendo como la realidad o, en los casos más discretos, como «evidentemente» extraído de la realidad, no es sino un primer grado aparential que encierra una mentira elaborada con el deseo de que acabe sustituyendo a la realidad, un guiño que en la indagación de lo típico no avanza un paso más allá de lo tópico; lo que, al ser leído, uno cree reconocer como oído o sabido, cuando es justo la espuma de lo que se oye y se sabe o, lo que es peor, lo que se desearía que fuesen oír y saber.

No es realidad, porque la realidad está muy fuera, ni es, tampoco, literatura, por cuanto que, en su pretensión de darnos una realidad «sin mediaciones», rompen —en ese acto, y en el de la incapacidad literaria, que suele caracterizar a sus autores— lo que distingue cuanto es literatura de aquello que es «otra cosa». Ni literatura, ni realidad. Su pretendido afán magnetofónico —que hasta los más bobos reconozcan— guarda *off the record* lo que hay detrás de la pura pose verbal, del «coño», «leches», «tío» y «joder» de ese «argot» que pretenden nuestro y de nuestro tiempo.

Ni siquiera como sociología viene a servir esa novela «sedicente» política, en cuanto que la fauna que nos ofrece, «ese tipo de gente», el «progre» o el «carca», hablan con voces de nadie, porque el juego de selección, característico de toda elaboración literaria, desempeña el papel de tópica pantalla, de burbuja alarmante que impide la llegada al centro, de

gigantesco paraguas abierto sobre la realidad y que, por el mecanismo de fingir que reproduce lo esencial de esa realidad para espectáculo de nuestros intelectos, dirige nuestra mirada hacia un punto que es el puro espectáculo que como realidad se nos ofrece por prensa, radio y televisión. El milagro que todos esperan de san Antonio: que el objeto nazca, fruto del acuerdo entre ciertos (y no del todo bien carados) sujetos. Que la constitución, perdón, que la novela, acabe haciendo al país y no, nunca, jamás, viceversa.

Comparte —es cierto— esta corriente algunos elementos con el costumbrismo: la aparición de algunas fechas que se consideran transcendentales para el ciudadano (muerte de Franco, referéndum, elecciones); la cita de lugares concretos, en los que uno puede haber estado, la reproducción «magnetofónica» de diálogos (de la crema de los diálogos, de la punta superior, y por ende más visible, del iceberg, de la idea que de las conversaciones se hacen los propios optimistas actores, supuestos actores, que no son sino torpes marionetas de la voluntad del autor). También se liga al costumbrismo en una bonachona voluntad de clase —burguesía pequeña y media, sobre todo; capas profesionales— que se pinta a sí misma y sus devaneos políticos, omitiendo las relaciones de dinero-poder-mercancía, claves en los grandes maestros realistas: Galdós, Balzac, Stendhal, disfrazándolas de servicio al prójimo.

Estamos ante una burguesía que se idealiza (¿qué vamos a hacer si es tan mediocre que no tiene plumas capaces de dignificarla?) y que se esfuerza en guardar lo aparental de su propio retrato, la pose para su exposición, es decir, la continuidad de su parcela de poder, comparsa del poder redondo y sin fisuras.

La comodidad que para el crítico ofrece esta literatura es su evidencia de que el método de análisis literario remite al análisis ideológico. «Pura» ideología, no historia, la relación proyecto ideológico-resultado novelístico (mezquinas ideologías, tristes novelas) resulta, aquí, mecánica. Novelas que son el reflejo, mecanicista y de manual, de ideologías burguesas liberales y pequeño-burguesas, que se plantean como alternativas ambiguas, plagadas de voluntarismo y de impotencia, y que forman como una cenefa en torno a los verdaderos intereses del poder. Literatura de las zonas intermedias, en las que la ideología del poder se diluye, se disimula y busca el contacto de sectores amplios. Ideologías del desconcierto, de las que está ausente toda opción radical, y cuya base de arraigo son las capas de la democracia

abstracta y posible —el pragmatismo político—, esas clases medias, sobre todo profesionales, que, empujadas por el interclasismo creciente de los partidos llamados obreros, creen en ciertas libertades y contrapesantes seguridades de acero.

Si la ventaja y comodidad son estas de identificar literatura con ideología, en cambio, la trampa está en que puede llegar a pensarse que todo análisis de relaciones entre literatura —con todos los matices posibles, entendiendo esta en sentido amplio— y sociedad es tan simple, tan evidente.

Procede, pues, esta corriente de determinados sectores consensualitas: la amplia derecha que se reclama, también, centro e izquierda por pura abstracción, y prescindiendo de análisis de clases. No importa que el esquema haya sido tomado por disidentes de uno u otro bando (caso del «anticonstitucionalista» Vizcaíno Casas, o de Delibes, en la novela que ha dado pie a esta reseña, cuya posición podría definirse como consenso muy matizado).

En cualquier caso, es una narrativa muy lejana de todo realismo e incluso, como ya hemos apuntado, de la sociología, que podría ser la rama con la que demandase relacionarse y desde la que tiene un interés superior analizar: documento, a pesar suyo, más que en sí; por lo que no dice, por lo que deforma, más que por lo que cuenta. Ya está bien de identificar realismo con guiño, de caricaturizar en unas líneas apresuradas a Lukács, de olvidarse, intencionadamente, de cómo, para él, una de las cumbres del realismo era la narrativa de Mann, un escritor que, en su *José y sus hermanos*, trabajaba sobre la Biblia, permitiéndose poner miles de años de distancia entre el tiempo del relato y el tiempo del lector y que, sin embargo, conducía al lector desde esa lejanía a la reflexión sobre el mundo contemporáneo. Luego no es el guiño lo característico del realismo ni de la sociología. Y si la «nueva novela política» española debiera analizarse desde la sociología, habría que hacerlo, como ya hemos propuesto, desde el punto de vista de cómo un sector de la burguesía se enmascara a sí mismo para convencer de la viabilidad de su proceso político. La clave de contacto con el lector se basa en el ofrecimiento, para su consumo, de unas fechas sin contexto, de una geografía sin perfiles, de unos acontecimientos ideologizados como claves y tomados como excusa, de unos diálogos que,

fingiéndose conocidos, ocultan lo fundamental. Y, sobre todo, en la creación ilusoria de un «lector-partícipe de su destino».

De ese discurso está excluida la puesta en candelero, la disección de las verdaderas circunvoluciones del poder, que llega, en su periferia, hasta estos sedicentes novelistas. Es escamoteado el sentido del verdadero discurso desde el poder, que, al fin y al cabo, es el que están ejerciendo. (Incluso, en el libro de Semprún, aparentemente escrito desde el interior de uno de los partidos del poder, solo se nos ofrece la mecánica funcional como ocultador espectáculo y además desde otro poder paralelo y más afianzado).

DELIBES, NOVELISTA CONSECUENTE

Se reveló Miguel Delibes en 1947 como novelista con *La sombra del ciprés es alargada*, un libro lleno de promesas literarias, aunque tocado por un ingenuo existencialismo pesimista que evidenciaba demasiado claramente la intención del autor. Han pasado más de treinta años y Delibes ha escrito más de veinte libros —novela, ensayo—, siempre guardándose el respeto a sí mismo, creando un universo muy personal y lleno de fidelidades, progresando con la certeza del que huye, al mismo tiempo, de la facilidad y de la gran literatura, porque los objetivos de Delibes son, sobre todo, objetivos de trabajo modestos, aunque no por ello menos interesantes. El paso del tiempo y de los libros —los treinta años, los más de veinte libros— han ido configurando a este hombre, vuelto sobre sí mismo, amante del campo y de la caza, fascinado por las gentes y lugares, por la lengua de una Castilla que, con frecuencia, ya solo va quedando, precisamente, en obras como las suyas.

Continuador del pesimismo de su primera novela, Delibes duda sobre las posibilidades de una vía de desarrollo que solo puede encontrarse a sí misma en la destrucción pertinaz de cuanto encuentra a su paso. Si en sus novelas se ha esforzado, muy frecuentemente, en abrirse a este mundo en regresión —el mundo campesino cercado del progreso—, contemplándolo con la desesperación de quien asiste a un provocado naufragio inevitable, en sus libros cinegéticos ha mezclado el gozo ante la naturaleza con ese mismo pesimismo, el de descubrir un mundo también en extinción. Sus dos pesimismos se han acercado de este modo y Delibes se ha ido configurando

como un hombre que contempla con horror la destrucción de una cultura — la campesina—, de un mundo en el que flora, fauna, geografía y elemento humano forman una unidad y que es sustituido por la sistemática barbarización urbana. La incomunicación entre estos dos universos —rural y urbano—, la superioridad moral y natural del primero sobre el segundo, es el tema central de gran parte de la obra de Delibes —en *El príncipe destronado* es la infancia natural frente a la colonización artificiosa de la madurez— y es el tema central de su última novela, *El disputado voto del señor Cayo*, muestra de sus fidelidades, esta novela, por el modo en que ha elegido ser contada, por las características de género que la conforman, por el esquema argumental, incluso por el título, paga, sin embargo, un precio muy elevado a la moda de la «novela política».

CONCESIONES A LA MODA

No porque se trate de la primera novela política de Delibes, puesto que él ya había trabajado el esquema, aunque novelándolo en segundo grado, desde otra óptica o tal vez, sencillamente, en otro momento menos connotado. Novelas políticas eran, por ejemplo, *Mi idolatrado hijo Sisí*, *Cinco horas con Mario* o su *Parábola del naufrago*. En ellas, Delibes exponía su visión humanista y liberal de la vida, su rechazo del irracionalismo y del anquilosamiento de unas clases medias reaccionarias, su peculiar y pesimista visión del poder. Sin embargo, ahora, ha caído, ya desde el título *El disputado voto del señor Cayo*, en la moda más elemental de la novela postfranquista, de la novela del consenso, aunque sea para defender sus tesis más constantes y esté escrita, en definitiva, desde la disensión.

El hilo argumental es muy simple. Tres jóvenes —dos hombres y una mujer—, militantes de un partido de izquierdas, visitan, en el transcurso de la campaña electoral, un pueblo abandonado. Allí se encuentran con un viejo que acaba convenciéndoles de la profundidad de unas formas de vida frente al carácter puramente aparential de los hábitos urbanos.

Los dos ejes centrales son la ciudad (jóvenes militantes, al parecer, por algunos datos, socialistas) y el campo (el paleta Cayo). Los jóvenes son buenos chicos, Delibes los aprecia, aunque se aterra de su ignorancia, una ignorancia tan supina que es capaz de considerar ignorante al paleta,

armónica fuente de sabiduría que les es ajena, una sabiduría de siglos. Delibes, en el esfuerzo por hacernos creíblemente ignorantes a estos entes urbanos, destroza su propio castellano, poniendo en las bocas de ellos un lenguaje vulgar e impreciso, plagado de tacos, como única forma de subrayado emocional.

Delibes se apoya en el concepto unamuniano de intrahistoria para su trabajo. El campo es lo permanente, lo esencial, lo auténtico. Y el lenguaje del campesino —el ignorante, según concepto del progreso— es rico, denso, preciso, y tiene el ritmo de las esencias, reposado y certero. Naturaleza y hombre forman allí, en aquel rincón abandonado, todavía, un conjunto inseparable, una auténtica cultura, mientras que los jóvenes de la ciudad son la barbarie, que ni siquiera llega a dominar en un primer grado las cosas con las palabras.

La política, para Delibes, para el sorprendido Cayo, es algo que viene de la ciudad, ajena al campo. Los políticos, aun los más bienintencionados, estos jóvenes de izquierdas, son urbanos y no entienden la cultura campesina, porque ellos mismos, como la nueva que traen, son excrecencia de otra realidad cultural (o más bien, bárbara). Con la política, con el fruto de la ciudad, llegará hoy —como llegó ayer, cuando la guerra— la violencia a la comunidad que vive, que incluso se odia en paz, o con una guerra de diferente matiz.

Y para esta novela, para defender su tesis, Delibes se ha empeñado en un método procedente de la cultura urbana de los últimos años. Desde el esquema, desde los tics y guiños de la novela «política» de las cenefas del poder, Delibes ha pretendido escribir sobre esta edad de oro campesina, degradada, mirando hacia el pasado, y condenada a ser definitivamente arrasada, pero los vicios que enumerábamos en la primera parte de la reseña han devorado su intento.

No se puede utilizar en vano lo «político aparential» (fecha clave: elecciones generales, militancia en un abstracto partido de izquierdas, etcétera...) como esencial, definiéndonos personajes y actitudes esenciales a partir de datos aparentiales (chicos jóvenes, de un partido de izquierdas; otros chicos jóvenes, más violentos, de un partido de derechas, buena voluntad, mala voluntad...), porque las esencias son remotas y confusas, y las apariencias, las que funcionan en la novela de Delibes, solo son la artificiosa espuma: la conversación voluntariosamente vulgar, llena de

aristas, de vagas definiciones populistas, y todos, todos los tópicos pensables en boca de militantes de un partido vagorosamente *[sic]* definible como de izquierdas. Eso, por un lado, y por otro, la contrapartida del catedrático campesino, el señor Cayo. Desde uno y otro lado, Delibes quiere, desde las apariencias, bucear en las esencias. Desde lo vulgar, llegar a lo profundo. Personajes esquemáticos contra personaje no menos esquemático; idea del mundo contra repentina idea del mundo; repentinas frases «filosóficas» y guiños, torpes guiños al lector, dan como resultado una novela increíble, como increíbles son los hábitos de sus personajes, definidos por muletillas (el constante «joder» de Rafa, el «tóo» del señor Cayo, el feminismo chabacano de Laly, la profundidad vulgar de Víctor, al que le gustan —como buen puente entre dos mundos que Delibes quiere que sea— Cuco Sánchez y María Dolores Pradera, la Báez y Machín). Delibes se ha dejado atrapar en la trampa de reproducir un lenguaje falso, vacío y hueco, que puede servirle como oposición al lenguaje creativo del señor Cayo, pero que en ningún momento sirve para reconocimiento de sus pronunciadores y ni siquiera —si ese es el propósito final de la novela— como ayuda en la toma de conciencia de los problemas campesinos. La plaga, la furiosa plaga del irrealismo de guiño, sigue cobrando sus víctimas, neutralizando lo real, una vez más, en un juego de alternativas metafísicas que, aquí, en el último Delibes, cobran toda su evidencia a costa de perder cualquier ápice de grandeza y de pasar, él también, por el largo túnel de lo vulgar. ¡Ah! Y atención al precio de venta al público.

104. Viajeros románticos[211](#)

El cotilleo —el contar— ha sido tradicionalmente atribuido al mundo femenino, mientras que al hombre se le atribuye (también por la tradición) el ser de pocas e inamovibles palabras («un hombre de palabra», se dice). La mujer —seguimos con el tópico— se enreda en el hilo del verbo y la vida, pregunta, critica, se interesa por cuanto pasa bajo techos que no son el suyo, y busca un saber menudo e improductivo que el varón desdeña. La narración, pues, por ser cotilleo —aunque, eso sí, sacralizado—, arraiga en el apartado femenino del alma: no deja de ser chisme, invención, mentira

que encubre una verdad difusa, como la del ama de casa ante el puesto del carnicero.

Sin embargo, es el macho quien ha secuestrado esa voz y, con frecuencia, la mujer ha debido ocultarse, para contar, detrás de una firma de hombre. Pocas narradoras, pocas mujeres sujeto en el quehacer literario y, por el contrario, muchas protagonistas de la ficción de los hombres: muchas mujeres objeto de literatura. Con el desarrollo parece llegada la hora de la transición, en la que el macho-salomé entregaría en bandeja de plata —bien que a regañadientes— la cabeza del cuento, buscando esa voz (la que ya se escuchaba en la primera obra de Azancot:[212](#) voz de mujer saliendo de un cuerpo de hombre) que, siendo femenina, está en él sumergida.

En ese sentido de transición no deja de ser significativo que al menos tres de las novelas recientemente aparecidas en España tengan como punto de coincidencia el que, escritas por hombres, tomen para contarse el punto de vista femenino, volviéndose de espaldas ante su propio macho, abriéndose de piernas delante de su varón. Nos estamos refiriendo a los textos de Fernando Quiñones (*Las mil noches de Hortensia Romero*), Leopoldo Azancot (*Fátima*) y Juan Goytisolo (*Makbara*).

En los dos primeros, una mujer se cuenta a sí misma en primera persona; el tercero está narrado a partir de una pluralidad de voces ambiguas que no ocultan, en última instancia, el peso sustantivo de un deseo femenino. En los tres, el espacio erótico como lugar literario en que se plantea la partida y, también, una voluntad marginal (prostitución en *Fátima* y *Hortensia*; hez de la tierra en *Makbara*), así como referencias, ya en el título, a la cultura musulmana («*makbara*» significa cementerio, en árabe).

Dejando aparte la novela de Quiñones, en los textos de Azancot y de Goytisolo[213](#) puede profundizarse —a pesar de las diferencias sustanciales entre ambos— un camino similar, partiendo de este intento de abandono del macho. Un camino literario hacia la nueva Ítaca romántica que irá culminando cada una de sus etapas en fracaso. El texto se convierte en un voluntario viaje imposible. Viaje, en primer lugar, hacia lo femenino: una femineidad feminista en Azancot y machista en Goytisolo. Azancot ironiza sobre la condición de hombre y hay en su *Fátima* una inteligencia superior a la de cuantos la poseen. El hombre es poder de acción, pero ella tiene el inútil tesoro del saber. En Goytisolo, por el contrario, parece que el poder hacer(lo) se convierte en el mito por excelencia.

Ambos se saben, sin embargo, implicados en una fuga constante y sin meta, pues será inútil e imposible el viaje hacia la mujer, y más aún el espacio en el que ha de resolverse —amor, eros—, donde toda victoria es pírrica, y cada gesto el intento de atrapar el viento en la red. No en vano Azancot escribía en *La novia judía* que el amor, llevado al último extremo, despojado de ternura, conduce al canibalismo físico. Tampoco —en esa dirección— gratuita la referencia inicial de Goytisolo al soneto CXXIX de Shakespeare, donde la lujuria es el cielo que lleva a los hombres al infierno y en el que estos, sabiéndolo, ansían encerrarse. Fetichismo del sexo que, como el de la mercancía, conduce a una espiral inacabable, pues siendo tan breves las fronteras del cuerpo, tan limitadas sus posibilidades, llevan dentro la pulsión de un fracaso perpetuo que el brillo de una repetición podría paliar.

Mal resguardado puerto, el segundo en el que han querido refugiarse nuestros románticos viajeros. Salieron de su papel y arribaron a la vorágine del cernudiano interrogante sin respuesta, persiguiendo una quimera, conscientes de que, a cada caída, ha de levantar más poderosa el vuelo.

Por eso, tal vez, prosigue en común el viaje una jornada más, aferrándose los dos, casualmente se diría, a un mito literario, a un lugar de escritura que, sin embargo, tiene una realidad palpable: el mundo musulmán, en ellos espacio en el que todo transformismo fuera posible. La llamada del Norte, la voz de Europa, que ha disminuido nuestra dosis de pan, hinchando nuestros sexos, nos ha permitido también —y al fin—, con la nevera y el automóvil, colonizar la geografía, encontrar un subdesarrollo exótico y darle nuestra literatura y nuestro yo.

Igual que los europeos románticos del *xix* inventaron una España de papel y tinta, a la que quiso acabar pareciéndose la real, y de la castañuela hicieron un panderó y del panderó una plaza de toros; del mismo modo que crecieron por metros las navajas y las sevillanas se pusieron la Giralda por peineta y nuestros abuelos el mundo por montera; así, ahora, desde el baluarte del que tiene la palabra y puede nombrar, podemos disfrazarnos con lugares y gentes, tal y como Byron o Mérimée, Kipling o Conrad lo hicieran.

El desconocimiento real y cierta libidinosa frustración en nuestro subconsciente colectivo de pueblo tan elegido, como geografía apropiada y

tubo de escape de nuestro fracaso, el universo musulmán.

Bien es verdad que no es el mismo islam el de Azancot que el de Goytisolo. Que en el primero es una prolongación estética del lapislázuli, una guardarropía de signos, un espacio para la palabra y la fábula, mientras que, en el segundo, se entremezclan lo textual y lo real, se persiguen con furia y hay una voluntariosa propuesta de luz que enfrentar a las tinieblas. El uno, García Gómez. El otro, Lawrence. Azancot ha escogido un universo musulmán —el del siglo x— que se viste de oros y sedas. Goytisolo ocupa, en cambio, con su palabra, un área cultural degradada por su posición geográfica periférica (el Magreb) e histórica (devastación colonial).

Pero, en ambos, el viejo cristianismo erizado de metales, guerrero y viril, se ha vuelto blando y pide, solloza, suplica ser fecundado por el cuerno duro y caliente de la media luna: la cruz se ha abierto de brazos y quiere ser alcanzada en la ingle. Azancot, en el pasado que vuelve a vivir un instante hecho verbos; Goytisolo, a la espera, agazapado, ante el deseado inicio del segundo acto que traerá la nueva invasión que ha de venir, que está viniendo ya.

Y todo ello, a pesar de que el mundo musulmán —el real, no el literario de nuestros viajeros— no es sino un puro desgarrón represivo, y el lugar donde cualquier espasmo sexual es menos probable. A pesar de que, frente a lo que decía Benjamin («Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*»), en ese mundo hace tiempo que Descartes y la Coca-Cola han levantado —si es que no lo estaban ya de antes— gruesos muros de dobles y triples morales, desacostumbradas, por su rigor, incluso en Occidente.

Hasta aquí este viaje en común de dos autores llenos de diferencias, sin embargo, en lo literario. Goytisolo, con una obra numerosa a sus espaldas, sigue arriesgándose en el filo de la navaja a que lo condujese *Juan sin tierra*. Su ruptura del castellano puede tener como contrapartida el anquilosamiento del propio estilo. ¿Dónde continúa la investigación abierta en *Señas de identidad* y dónde se reitera? ¿Es siempre efectivo el sistema de los dos puntos como cúpula y separación, así como el disperso ensamblaje del texto? Creo que, si hay avance, es, sobre todo, en su vuelta a describir y a contar, en su nuevo humor, y ese podría ser el camino que le permitiese escapar de un método en el que ya parece sabérselo todo.

Azancot es, sin embargo, casi nuevo en lo que a novela se refiere — *Fátima* es su segundo trabajo narrativo— y sigue perfeccionando su fuste de narrador y su estilo, afectadamente clásico, en donde la frase se abre o pone en duda por medio de paréntesis, en donde los excursos y vacilaciones retóricas juegan un papel fundamental. Pero, también a él, se le plantea un dilema. Su técnica, que se le ha mostrado útil en sus novelas de preciosismo histórico, ¿no lo condenará a un anquilosamiento? ¿Cuándo la jaula de oro se cierra e impide la libertad?

105. La moda de Graham Greene²¹⁴

¡Oh Dios, ya hiciste bastante, ya me quitaste bastante, estoy demasiado viejo y cansado para aprender a amar de nuevo, déjame en paz de una vez!
(Graham Greene, *El fin de la aventura*, 1951)

Resulta difícil de esclarecer en qué medida la vuelta del viejo Graham Greene se debe a que su penúltima obra —*El factor humano*— ha conectado con la sensibilidad del lector español o si proviene de una hábil promoción editorial o si regresa víctima, una vez más, y como tantos de sus personajes literarios, de un malentendido.

Lo cierto es que Greene se ha puesto otra vez de moda entre nosotros: sus viejos títulos se reeditan, y podemos leer en castellano, casi a la par que el público inglés en lengua original, la más reciente de las «historias» salidas de su pluma (*El doctor Fischer de Ginebra*). Así la ha llamado él, «historia», burlando, como si de un trabajo menor se tratase, el término «novela».

Mucho me temo que su antiguo éxito entre nosotros —al filo de los sesenta— no fuese sino el fruto de una profunda incomprensión, de uno de esos fracasos de sordera que la vida se empeña en tejer alrededor de ciertos escritores, no atendiendo a llamadas de razón y, ni siquiera, de piedad. Entonces, Greene fue torcidamente leído —interesadamente— y sería triste que hoy volviese a dejar caer su letra sabia en el cubo de una nueva incomprensión, tan interesada como la vieja, y que no haría sino prolongarla.

Leído, por aquellos años, con el corsé ideológico de «novelista católico», puede hoy convertirse en pontífice de quienes buscan en la novela, ante todo, el «arte de contar», la «pura narración» o el «texto como placer»; de algunos que han encontrado en el esquema de la novela policíaca un nuevo elixir normativo de «lo que ha de ser una novela». Ayer se intentó demostrar —incluso a quienes renunciamos a las prácticas de la Iglesia católica, con la insustituible ayuda de alguna de sus novelas (*El fin de la aventura*)— el simple hecho de que se había convertido al catolicismo en 1936. Y nada importaba que, cuando nos llegó, ya se hubiera alejado él mismo de su interiorizada imagen, de esa vacilación que pudo convertirlo en equívoco, y que pagó con algunas de sus más mediocres novelas —*El agente confidencial* (1939) o *Brighton Rock* (1938)—, en las que, pese a todo, se mostraba más creyente de infierno que de glorias. Como antes lo había sido; como más tarde seguiría siéndolo.

¡Pobre Greene! Con toda su ironía y desesperación —ironía más espléndida cuanto más espantoso el naufragio que la precede—, nunca debió convertirse en exhibible trofeo de beatos y sotanas. Un pobre, por otra parte, no más desahuciado que el pobre Andrews, protagonista de *The man within* (1929) —titulada en España *Historia de una cobardía*— en el amanecer de su carrera, que el riquísimo pobre doctor Fischer de Ginebra, pieza clave de su última creación, que tantos y tantos pobres que, entre ambos, recorren la novelística de Greene. Al fin y al cabo, tal y como concluía el narrador de *El tercer hombre*, cerrando el relato, «pobres todos nosotros si lo pensamos bien».

De la misma manera que la anciana tía Augusta, otro de sus personajes inolvidables, contado en clave de humor, Greene podría decirnos que es católico, «solo que no creo en todas las cosas que creen los católicos». Ni siquiera en sus obras de problemática religiosa más evidente —*El revés de la trama*, *El fin de la aventura* o *El poder y la gloria*— se conformaba con quedarse más acá del dogma, sino que saltaba al otro lado de la oposición, al corazón de la culpa y la cobardía, al sentido del vivir.

El catolicismo de Greene ha sido más esencial que posicional. Ha descendido al fondo mismo del horror cristiano, poniendo la mancha en el centro de la vida, como la Biblia instala en el principio un pecado original. Y el viaje de sus criaturas es un viaje hacia la desesperada purificación, hacia la imposible penitencia, hacia un dios que se confunde más con la

muerte que con la vida. Se trata de una exploración en busca de las limpias aguas de un Jordán de improbable existencia, pero que deslumbra de manera cegadora, con la luz de último faro, cuando la nave se ha ido a pique. El infierno de Greene lo es de hombres que buscan un perdón imposible.

El horror de la propia falta acorrala a sus personajes, convirtiéndolos en seres atemorizados, en cobardes que huyen de sí mismos y que corren hacia la inmolación de su propia vida, hacia la sangre y el fuego purificadores, con ejemplar voluntad de muerte.

Ese es el catolicismo de Greene: el cristianísimo complejo de Thánatos, presidiendo, insoslayable, el retablo de la vida. Caínes que asesinan la inocencia, y vagan, después, sin patria; saturnales sacrificios de Abraham, que asciende la ladera del monte, seguido del pequeño Isaac. Muerte y ansias de muerte: esencia misma de la Biblia, que nada espera aquí, en su perpetuo «muero porque no muero».

LA MUERTE COMO PRINCIPIO

Sería interminable la lista de cuantos, en su obra, se precipitan al holocausto, al propio sacrificio, como única posibilidad de redención. Contrabandistas, revolucionarios, espías, bailarinas, policías, sacerdotes: una larga procesión de almas que cavan su propia tumba, para salvarse: para ordenar, en un solo acto, lo que era caos. Aunque, contradictoriamente, ni siquiera después de la muerte haya paz. Los muertos vigilan a los vivos, los cercan, los acosan e intranquilizan. Como en *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, hay aquí una literatura de aparecidos. Una muerte es, más bien, un expediente que se abre, y no un carpetazo. El pasado sale a la captura del hoy, de una manera imprevista, activado por un agente del mal, encarnado, casi siempre, por alguien que quiera saber una verdad (de ahí la pasión por las novelas policíacas o de espías: por la investigación como hilo conductor de la narración). La verdad derrumba los muros del recuerdo, destruye el mundo feliz y, de rebote, mata las posibilidades del presente. La pureza era una niebla que se tendía entre los objetos, ocultando sus verdaderos perfiles. Todo era ya sucio, solo faltaba saberlo. El mal es un gas en expansión que tiende a ocupar los escasos huecos de bien que aún

permanecen. Sorprende a la pureza en sus más pequeños gestos, desplazándola. Si, en ese imperio del mal, quedan resquicios de ternura y de fidelidad (casi siempre encarnados por ingenuas y materiales figuras femeninas, por viejos amigos), la vida acabará cerrándolos, o, cuando menos, volviéndolos inútiles. Toda acción es, al margen de sus intenciones, criminal, y toda inocencia, culpable, y toda redención, estéril. Cada acto inocente desencadena una tempestad de mal de consecuencias imprevisibles.

Formamos una especie de cuerpo místico de pecadores, en el que los actos de los unos se vuelven irremediamente contra los otros. La inocente invención de Mr. Wormold, el protagonista de *Nuestro hombre en La Habana*, siembra la muerte a su alrededor. La religión de Greene se diría una religión sin cielo, ni esperanzas: una habitación vacía, con un teléfono polvoriento que, cuando suene, solo alargará la desesperación de seguir viviendo, aplazando el reposo definitivo de la muerte, cuando el fracaso toca fondo y empieza a brillar con luz de triunfo.

¿Dónde, pues, el paraíso? Tal vez, en un espacio mítico, tejido de distancias e ignorancias. Fuera del presente, hay un cielo que fue; la construcción mental de una infancia limpia y azul, que sigue siéndolo en el recuerdo, hasta que la mirada se detiene en ella, descubriéndola como más tortuosa aún que la madurez. En definitiva, «nos vamos simplificando a medida que crecemos» (*El americano impasible*, página 231). La mítica infancia, como la mítica amistad (otro de los falaces paraísos de Greene), se esfuman ante el ojo atento, ante la irresistible voluntad moral de perseguir una estúpida y destructora verdad que funde la purpurina bajo la que se ocultaba el barro con que los ídolos habían nacido fabricados. Detrás de la luz, el rostro sucio del pecado, del dolor, de la mentira.

Por eso, la traición y el crimen no son sino la forma suprema de fidelidad y amor al ídolo caído; la tozudez del sueño mítico frente a la vida. Rotos esos sueños, el pasado vuelve como fruto letal de una cosecha envenenada: es irreparable. Mientras que el presente, por inseguro, tampoco resiste el acto de ser vivido, ni siquiera en sus formas más nobles de ternura y amor.

Pero las pasiones que unen al hombre con los demás lo persiguen aún desde más allá de la muerte. Odio, amor y celos permanecen en el corazón del sujeto, incluso cuando ya la muerte se llevó el objeto. La batalla sigue.

Comenzó en el interior de cada personaje, en ese otro hombre que, viviendo dentro de nosotros, está, a la vez, contra nosotros y nos persigue como un enemigo infatigable. Luego, la paranoia es objetiva, y los hombres de Greene empiezan a escapar de una maquinaria de la que forman parte y que, sin embargo, se levanta contra ellos, dando la vuelta al sentido de sus actos: se destruye, precisamente, aquello que se quiere salvar.

La esquizofrenia inicial lleva al constante juego de nombres, y la paranoia, a la idoneidad de la estructura policíaca. Los personajes de Greene se ocultan, con frecuencia, detrás de nombres falsos, en un incesante juego de confusiones. Son muchos nombres a la vez. Y cada uno de esos nombres puede, a su vez, romperse. Y pueden, las partes, oponerse —es el caso de Rollo Martine, en *El tercer hombre*—, separándose nombre propio y apellido para luchar entre sí. Y el nombre propio es, quizá, tierno y sentimental, mientras que el apellido puede ser cruel y vengativo.

ESPÍA DEL MUNDO

De esa visión de hombre de encontradas piezas, en lucha consigo mismo, Greene salta, objetivando, a una escisión más evidente: la del hombre enfrentado al mundo de las incommovibles estructuras de poder, y víctima de ellas. También aquí le sirve al novelista el «método de investigación policíaca», que no es, al cabo, sino un proceso de búsqueda repetida de la presa, de su acorralamiento, de su colocación ante el punto de mira y posterior e irreparable destrucción. La estructura se convierte, así, en posición metaliteraria, y el novelista no es sino el «espía» depositario de una voluntad de saber y, por ello, ajeno a toda inocencia.

Espía de los secretos del mundo, sin inocencia, está comprometido *malgré-lui*. Como Fowle, el protagonista de *El americano impasible*, podría confesarnos, no sin ironía: «Siendo lo que es la condición humana, que se pelearan, que se amaran, que se asesinaran, ya no pensaba complicarme». Aunque, como él, descubrirá que, cuando ha llegado al «saber» de las cosas, está sucio, ha tomado partido. ¿Cómo achacar a casualidad que sus novelas tengan como fondo la Segunda República española, la Revolución mexicana, Vietnam o la Cuba de Batista?

Nada más alejado de la metafísica de Greene que la formalista actitud de narrador puro. Greene no es un simple narrador (de nuevo: ¿qué será eso?), ni siquiera un maestro de narradores, y leerlo así, bailando al son que tocan, podría ser el nuevo malentendido de nuestro reencuentro con el escritor inglés. Greene es, ante todo, un moralista riguroso, un sabio conocedor de la vida y sus mecanismos, del hombre y su alma. Y es su rigurosa ética, tal vez (y, por supuesto, su enorme conocer literario), la que le fuerza a narrar su mundo rehuyendo, precisamente por rigor, cuanto es ajeno al propio proceso novelístico.

No se trata, en su caso, de alejar el «cuento» de la vida, buscando exóticos lugares, por el puro placer de «narrar» (¿qué será eso?, una vez más: escribo lo que dicen y no sé a qué se refieren). Él está comprometido con el hombre y con la historia —con su lucha de hormiga contra el muro—, y lo está hasta las heces.

Y, aunque su pesimismo sea atroz, y su visión sin esperanzas, hay en él auténtico placer por narrar: es decir, necesario dolor de tener que seguir escribiendo lo que se vive y ve. Y, además, por listo, por viejo (y por inglés), una capacidad progresiva de ironía, de humor que, con frecuencia, provoca la risa abierta de quien lo lee. El humor es uno de esos rasgos constantes, incluso en las obras de más sombríos tonos. Pequeños guiños a sus seguidores incondicionales, autohomenajes, manías —las repetidas bromas sobre ese aguachirle al que sus paisanos adoran bajo el nombre de té—, jalona, con brillantísimos destellos, su narrativa.

Pero incluso en los textos escritos en franca clave de humor, la broma y el juego no son sino la vuelta de la moneda de sus variantes más desesperadas: embozada bajo la ironía —tantas veces presente— acude puntual a la cita de la lección moral; eso sí, pudorosamente expuesta. El humor de Graham Greene es el salto al otro lado del espejo del dolor humano, de la opresión. Él sabe que «un solo cuerpo puede contener todo el sufrimiento del mundo», y sabe también tomar ese sufrimiento por los cuernos, tierno, burlón o desesperado, contándolo con mano maestra, novelando: claves narrativas que se tensan y distienden, que se entrecruzan, anudan y rompen, siguiendo una lógica implacable. Sabe sugerir en el lector lo que ha de ser importante y, al tiempo, sorprenderlo; sabe retomar un gesto o una palabra, «funcionalizándolos», y abrir expectativas o sospechas, conduciendo, a quien se asoma a su mundo, con pulso de gigante.

Todo ello, además, con una honestidad admirable. Honestidad de narrador, en justa correspondencia a su rigorismo metafísico. Tierna precisión de relojero: no hay en su obra, llena de muertes, crímenes gratuitos —¡cuánto asesino suelto, en literatura, a la búsqueda de un efecto dramático!—, ni sorpresas que no tengan una razón profunda en lo ya escrito —¡cuánto novelista con callos en las manos de tanto aporrear el gong de los efectos fáciles, para que el público atienda!—, no hay saltos en el vacío, ni prestidigitación; hay un humanísimo cartesianismo cálido y mucha novela de la mejor, de la que sabe contar a media voz cuanto nos hace aullar de dolor, de la que se construye con una sabiduría literaria un conocimiento de los abismos del hombre.

Entrevistas

1. Juan Goytisolo. Entrevista: una literatura total²¹⁵

El 10 de junio Juan Goytisolo estuvo en Madrid. Nos concedió una entrevista para los lectores de *Ozono*. Fueron unas horas ricas, una experiencia fascinante que difícilmente reflejará la simple transcripción de las palabras del novelista. En el tiempo han quedado, irrecuperables, su ironía, su hospitalidad y tantas y tantas cosas dichas con el magnetofón apagado. Intentaremos, no obstante, procurando el máximo respeto a cuanto en las cintas quedó grabado, reproducir nuestra conversación durante aquellas horas.

Rafael Chirbes, Mauro González Ruano y Alfonso González-Calero: En la novelística contemporánea española ocurre un fenómeno que es, a la vez, sorprendente y desesperante. Me refiero al hecho de que todos los «grandes nombres» siguen correspondiendo a quienes, de uno u otro modo, pertenecéis a la generación que se llamó del «realismo crítico». Desaparecido el movimiento como tal, ningún otro vino a sustituirlo. Queda, en medio, un vacío. Las novelas de interés que han aparecido después vienen firmadas, en casi todos los casos, por gente que pertenecisteis a aquella generación y que ahora seguís como francotiradores. Me refiero —por citar algunos casos— a novelas como las tuyas, *Recuento*, de tu hermano Luis, las de Isaac Montero o la de Caballero Bonald. No han surgido, mientras tanto, nuevas corrientes o movimientos generacionales. Ni tampoco, hecha alguna excepción, obras aisladas significativas. Es curioso a este respecto que el Premio de la Crítica de este año haya sido adjudicado a un libro que tiene como único mérito el estar «bien construido»,²¹⁶ pero que no plantea ninguna innovación, pudiendo haber sido firmado por Galdós o por Max Aub. ¿Qué opinas de todo esto?

Juan Goytisolo: Es evidente que la operación «Nueva novela», que lanzó Carlos Barral, era algo puramente editorial que nada tenía que ver con la literatura, porque poco o muy poco salía de esta operación. Es difícil, sin embargo, pronunciarse ahora sobre si existe o no esta nueva novela. Yo

podría —pese a mi gran desconocimiento de lo que sale ahora en España, por la sencilla razón de que vivo fuera y no me ocupo de labores editoriales como hacía antes— citar algunas cosas que me han parecido interesantes e incluso muy interesantes. Citaría, por ejemplo, los fragmentos que han aparecido en *Plural*, la revista de Octavio Paz, de una novela de Julián Ríos,[217](#) no concluida todavía, que me parecieron absolutamente espléndidos, con una densidad literaria y cultural totalmente insólita en este país.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: La generación del realismo crítico pasó, en parte, porque ni siquiera fue realismo, en la medida en que se dejó llevar en exceso por planteamientos idealistas (optimismo voluntarista, héroes positivos, etcétera), y después vino el vacío. Tú has citado el caso de unos fragmentos que te han interesado, pero han pasado desde entonces diez o quince años. ¿En qué medida el propio desarrollo del país, su entrada en lo que se ha llamado vía neocapitalista, ha podido influir en esta actitud de la literatura, en estos resultados?

SOBRE EL REALISMO

J. G.: Está claro que el «realismo social» entró en crisis a comienzos de los sesenta. Había una inadecuación entre el propósito crítico-moral, que era muy justo, y unas premisas estéticas que ya no correspondían a la época, ni siquiera al país que estaba en plena transformación. Personalmente, tuve consciencia de este hecho y así lo planteé, incluso en términos políticos, en dos ensayos que escribí el año 1963 y que están incluidos en *El furgón de cola*.[218](#) Lo que caracteriza a la novela que se escribe a partir de entonces —a partir de esa crisis— es que se sitúa bajo el signo de la ruptura.

Ruptura que inicia, por un lado, *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, y que, por otra parte, preside mi propia trilogía (*Señas de identidad*, *Reivindicación del conde don Julián*, *Juan sin tierra*), iniciada precisamente en esas mismas fechas. En la actualidad podríamos incluir obras que aparentemente no se sitúan bajo ese signo de ruptura, pero que, a mi modo de ver, evidencian una considerable preocupación estética: la novela de mi hermano Luis que, aparte de que sea mi hermano, me parece espléndida; algunas obras de Juan Benet y algunas de Juan Marsé.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Volviendo a aquella etapa del realismo, me ha parecido encontrar en *Juan sin tierra* páginas enteras en las que no solo criticas aquella época, sino que reniegas de ella furibundamente. ¿A qué se debe esto?

J. G.: No es que reniegue de nada. Lo que hago simplemente es una parodia muy cervantina de aquella época. Creo que una de las formas de hacer crítica literaria es fundirla con la narrativa y darle sentido del humor. Para mí, esos pasajes son solo una lección de literatura, no los considero como un ataque.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿No crees que hay también mucho de ruptura del cordón umbilical, de intentos deliberados de desligarte de toda una época?

J. G.: Esto me parece evidente desde *Señas de identidad*. Es un proceso que he llevado hasta el fin en *Juan sin tierra*.

ESTRUCTURAS

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿Hasta tal punto que podría decirse que en *Juan sin tierra* has llegado a romper la propia estructura de la novela, a prescindir de toda estructura?

J. G.: A mí eso me parece una hipótesis muy arriesgada. Imaginar que alguien que ha tardado cuatro años en escribir una novela, y que además da clases de estructuralismo, ha escrito una novela sin estructura creo que es un juicio peligroso. Otra cosa diferente es que *Juan sin tierra* tenga un tipo de estructura que tú no conoces. Un lingüista ruso (Yuri Lotman) distingue dos tipos de estética posibles en la novela: la de oposición y la de identidad. La segunda se da cuando la obra responde a lo que el lector espera de ella, cuando el placer del lector está en encontrarse con un juego conocido y responder dentro de ese juego. La estética de oposición presenta una estructura distinta, un juego nuevo que, a primera vista, resulta incomprensible para el lector, que le obliga a un reto, un desafío, y es precisamente ante esta derrota donde el lector —vencido— experimenta su placer estético.

Personalmente, las obras que más me interesan son aquellas que en una primera lectura rápida no he entendido del todo. En ese sentido, hay una

frase de Jean Genet que dice más o menos: «La oscuridad es la cortesía del autor para con el lector». Es decir, que justamente esta dificultad, esta oscuridad, este esfuerzo que el autor pide al lector es la cortesía que le concede de permitirle jugar su inteligencia y descifrar cuál es el juego y la estructura que le propone el autor. A modo de ejercicio en torno a la posible estructura de *Juan sin tierra* te propondría que leyeras el último capítulo de esta e inmediatamente el primero de *Señas de identidad*.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Realmente creo que existe una gran relación entre ambas. Personalmente he entendido más —o he desentendido menos— *Juan sin tierra* después de volver a leer *Señas de identidad*. En una primera lectura tuve la impresión de que *Juan sin tierra* era ese final, ese fuego que profetizaba el verso de Cernuda con el que se abre la trilogía; ahora, releída *Señas de identidad*, lo que pienso es que el final era precisamente *Señas de identidad*, que es, a mi modo ver, una novela tanática, de muerte, en la que a duras penas se descubre el instinto de vida por ninguna parte: ansia de muerte en el novelista y en el pueblo. En *Juan sin tierra*, sin embargo, hay numerosos datos que anuncian una resurrección: el color, la imaginación, el sexo, el sentido lúdico, etcétera.

J. G.: Lo que sí es cierto es que esta trilogía está definitivamente acabada. Los últimos párrafos de *Juan sin tierra*, escritos en árabe, marcan el final de un cierto tipo de comunicación, equivalen a una despedida. He llevado esta línea hasta el final y eso quiere decir que no continuaré más en ella.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿Estás escribiendo otra novela en estos momentos?

J. G.: No, en absoluto. No soy una gallina ponedora. Creo que tardaré bastante tiempo en volver a escribir novela porque, en primer lugar, tengo que resolver una serie de problemas teóricos y, por otra parte, necesito tener la pulsión, la urgencia de la escritura.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿Piensas volver a España?

J. G.: En la medida en que se publiquen mis obras y que yo pueda escribir y participar en la vida cultural libremente, es claro que sí pienso hacerlo. Lo que no deseo es «figurar» porque, a mi modo de ver, en el país hay pocas obras y un exceso de figuras. Lo que me propongo es seguir haciendo obras, nunca ser una figura.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Volviendo a la relación escritor-lector, dices que, cuando no entiendes una novela, te interesa más. En *Juan sin tierra* tú dices, en determinado pasaje, que lo que te interesa es, en cierta manera, confundir al lector, provocar su pérdida... ¿Cómo explicas esto?

J. G.: En este aspecto, la novela está muy ligada a la arquitectura «fesí», a ese laberinto fascinador de Fez. Intentaba crear una medina verbal, lo cual, para mí, era una experiencia muy tentadora. Una medina es una ciudad con calles estrechas y tortuosas, callejuelas, callejones sin salida. Este tipo de construcción difícil siempre me ha interesado. Intenté reflejarlo en mi novela. Sarduy lo vio muy claramente, definiéndola como un «texto-medina».

Me he encontrado muchas veces con gente que me ha preguntado cómo una persona como yo, con una ideología progresista, propugna, sin embargo, un tipo de literatura minoritaria, elitista, aristocrática, etcétera. Esto es en apariencia una contradicción, pero yo creo que la afirmación tiene unos límites enormes, porque lo que es minoritario un día deja de serlo al cabo del tiempo. He citado algunas veces una conversación que tuve en la Unión Soviética con miembros de la Unión de Escritores. Yo les sugerí que tradujesen *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, y ellos me respondieron que se trataba de una obra muy compleja, difícil de entender por el pueblo. Les respondí que, si seguían siempre con ese criterio, para el año 3000 su buen pueblo podía no entender absolutamente nada de literatura. Esto me parece el peor de los paternalismos. Es interesante citar el caso del *Ulises*, de Joyce. Cuando salió se vendieron no más de quinientos ejemplares en cinco años y ahora se vende por millones en todo el mundo: lo que es minoritario en un momento determinado deja de serlo después, porque la gente va siendo cada vez más culta.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: De todas formas, creo que para que *Reivindicación del conde don Julián* llegue a asimilarla el lector español normal quedan aún muchos años.

J. G.: Recuerdo una frase de André Gide que decía que hay obras que cuentan con su público ya hecho y otras que no lo tienen aún y que son las mismas obras las que han de formar su público. Por ejemplo, por citar tres

novelas que admiro mucho: *Cien años de soledad*, *Paradiso* o *Tres tristes tigres*. El éxito de la de García Márquez responde a la existencia de una pereza imaginativa —que ya Blanco White reprochaba a los españoles— y que se daba en los novelistas desde la muerte de Cervantes, con la que había desaparecido toda una dimensión imaginativa. La relación establecida por los críticos entre la obra de García Márquez y la cervantina y precervantina me parece justísima, en la medida en que venía a llenar ese vacío de tres siglos. Se trataba, por tanto, de una obra esperada por un público al que durante trescientos años no se le había dado una novela así: de ahí su éxito inmediato. En cambio, *Paradiso* o *Tres tristes tigres*, que no tenían *a priori* su público, lo van creando poco a poco. En este aspecto son, probablemente, obras más revolucionarias que la de García Márquez, lo cual no implica ningún juicio de valor.

TRAICIONES

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Si te he preguntado antes si piensas volver a España es porque, de alguna manera, da la impresión de que tú te has encontrado a ti mismo, incluso como novelista, al convertirte en traidor. Leyendo tus primeras obras, las que escribiste aún en España, da la impresión de que tiene mucho de ejercicio. En cualquier caso, nadie —creo— podía imaginar que quien hacía aquellas novelas llegara a escribir estas obras.

J. G.: ¿Te refieres a que me he encontrado traicionando mi obra anterior?

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: No solo a tu obra anterior, sino también, y especialmente, a una sociedad, a unas estructuras, a unas formas de novelar, a una cultura...

J. G.: Bueno, le doy a la traición un sentido absolutamente positivo.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: De ese sentido hablo. Del sentido que le da Genet, por citar a alguien a quien acabas de nombrar. Volver a España, ¿no te supone algún tipo de renuncia a tu traición, ya que implica algún tipo de reconciliación con esta cultura, con este pueblo?

J. G.: En realidad, yo nunca me he sentido traidor al pueblo. El blanco de mis ataques nunca ha sido el pueblo español: han sido los que durante siglos han maltratado, violado, oprimido y aplastado a este pueblo.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Sin embargo, las superestructuras de esta clase dominante siguen en funcionamiento, y traidor a ellas sí eres. ¿En qué medida tu participación en el proceso de creación literaria en nuestro país no te supone integrarte de algún modo en ellas?

J G.: Ya he dicho que no trato de integrarme en nada. Pienso seguir siendo yo, siguiendo totalmente mi camino. La última cosa que se me ocurriría sería entrar en el juego literario oficial. En una ocasión, alguien me preguntó: «Si le propusieran entrar en la Academia, ¿aceptaría usted?». «Malo sería que me lo propusieran —le respondí—. Con lo que he escrito espero que no me lo propongan nunca. Sería para mí el peor de los fracasos». Valle-Inclán, que no entró nunca en la Academia, cuando le dijeron que el presidente no veía en él méritos suficientes para su ingreso, respondió: «¿Desde cuándo los herejes entran en la Iglesia? Yo soy un hereje a sabiendas y no entraré jamás en ese panteón». Con toda la modestia, en ese sentido, me remito a las palabras de Valle-Inclán.

HEREJES

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿Cómo descubriste a Blanco White, ese otro gran hereje?

J. G.: Blanco White me interesó a partir de don Marcelino Menéndez y Pelayo (a quien he criticado tantas veces y hoy rindo un homenaje). Leyendo el capítulo peyorativo que le dedica tuve la seguridad de que Blanco White debía ser un escritor estupendo. Empecé a buscar su obra y, durante el primer año que estuve en Estados Unidos, recién acabada la *Reivindicación*, leí toda la *Obra inglesa* y fue una experiencia realmente conmovedora para mí. De este modo pasé a conocer toda su obra, en especial los cuatro volúmenes de la *Autobiografía* y los artículos de crítica literaria. Me quedé absolutamente deslumbrado viendo la claridad con la que está descrita y analizada la situación española. Por otra parte, lo que me impresionaba más era que, a veces, estaba leyendo párrafos que podía haber escrito yo. Fue una experiencia realmente extraordinaria en la medida en que me daba la impresión de que era yo mismo. Hice entonces la edición de la *Obra inglesa*, que me mantuvo ocupado durante bastante tiempo. Hice primero una selección de las obras y luego la larga introducción, en la que

me apodero violentamente de su obra, incorporándola a mi propio espacio literario, lo cual me parece un método crítico también válido.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿Se orientará en adelante tu trabajo a la crítica literaria, en la medida en que de momento no pareces dispuesto a emprender una nueva novela?

J. G.: Estoy trabajando en un volumen de ensayos, algunos de los cuales ya he publicado, como el que trata de Fernando de Rojas. Será un libro en el que uno de los ejes fundamentales lo constituirá el tema del erotismo y de la represión dentro de la literatura española. En estos momentos preparo el ensayo sobre Quevedo.[219](#)

LECTURAS

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿Lees habitualmente novela española?

J. G.: Confieso que en los últimos años leo poca novela. Leo, sobre todo, poesía y ensayo. Más que literatura, en los últimos años he leído lingüística. Me interesan más los problemas teóricos. Esto no significa que haya abandonado totalmente la lectura de novela, pero es cierto que leo mucha menos novela que hace unos años. Por otra parte, confieso que me resulta difícil leer lo que el público lector entiende por novela. Se me cae de las manos. Las novelas con acción y personajes me aburren. Si tengo ganas de acción y personajes prefiero ir al cine. Para mí ha ocurrido con la novela ese fenómeno que ocurrió con anterioridad en la poesía, la música o la pintura: ya no es el tema lo que cuenta. Si te piden resumir *El almuerzo desnudo*, de Burroughs, o la obra de Joyce, resulta difícil, por no decir imposible, de resumir: es como resumir un soneto.

Lo que me interesa en estos momentos es la fusión de los géneros literarios. Concretamente, *Don Julián* o *Juan sin tierra* son obras que a la vez son poema, crítica de la literatura, novela, etcétera; todo ello integrado completamente —con perdón— en lo que podemos llamar un texto. Son eso: textos, lo cual no quiere decir que participen de ciertas tendencias de la novela francesa que me parecen, en cierto modo, funestas porque gran parte de los autores franceses únicamente admiten un cierto tipo de lectura: una lectura digamos puramente poética, en el sentido que da Jakobson al término. Creo que para que una obra interese de verdad tiene que tener una

serie de niveles de lectura distintos: desde un nivel puramente sociológico, a un nivel psicoanalítico, histórico, cultural o lingüístico. Tiene que responder a todos esos niveles. El modelo lo hallamos en Cervantes. Yo digo que Cervantes ha sido no solo el mejor novelista en lengua castellana, sino también —y a la vez— el mejor crítico. ¡Qué mejor crítica de la literatura de su tiempo que la que hallamos en el *Quijote*! Toda la crítica literaria de su tiempo está resumida dentro del *Quijote*. No hay mejor crítica literaria. Yo, con toda modestia, no he hecho más que seguir sus pasos. En realidad, Cervantes ocupó prácticamente todo el campo de maniobras de la novela: es decir, que cualquier tentativa que ponga el género en tela de juicio tiene que entrar (yo diría casi inexorablemente) en el campo de maniobras de Cervantes.

En el caso de *Don Julián* para mí fue muy claro: hasta que terminé la novela no me di cuenta de que estaba cervantinizando, cervanteando, cervantizando (los de la Academia me corregirían en seguida) sin saberlo. El episodio de las moscas en la biblioteca de Tánger desempeñaba exactamente el mismo papel estructural que el del espurgamiento [*sic*] de la biblioteca de don Quijote por el cura y el barbero. Era el pretexto para introducir la discusión literaria dentro del cuerpo de la novela. No fui consciente de ello hasta que hube terminado el libro. En el caso de *Juan sin tierra* el cervantinismo es consciente y la parodia que hago de todo el capítulo es deliberadamente cervantina.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Enlazando con este tema llegamos a la relación vanguardia/clásicos. Cuando se quiere superar cualquier objeto — en este caso la literatura— es evidente que deben conocerse las leyes del objeto que se pretende superar. No basta haber leído a Burroughs e importar algunas distorsiones nuevas, incluso algunas técnicas nuevas...

J. G.: Esto es claro, como lo es también que cualquier innovación ha de responder a unas experiencias propias. Para mí uno de los elementos fundamentales que dan valor a una obra literaria es el compromiso del escritor. Michel Leiris tiene un ensayo espléndido que se titula *La literatura considerada como una tauromaquia*,[220](#) en el que habla de la necesidad de introducir el cuerno dentro de la obra literaria refiriéndose a que, si en el espectáculo taurino no hay el peligro del torero, si el toro no tiene cuernos, la emoción desaparece. Tiene que haber riesgo, que es lo que atrae (dejando aparte la brutalidad del juego) al espectador. Él habla del interés de la obra

literaria cuando el autor corre un riesgo, se compromete. En este sentido he intentado siempre seguir el proyecto de Leiris de comprometerme yo mismo, de intentar jugar duro y limpio: de introducir el propio cuerno dentro de lo que yo estaba haciendo.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Ya sabes que, al comentar *Juan sin tierra*, algún crítico ha hablado de tu tendencia a dejarte llevar por la última moda, repitiendo un párrafo escrito hace muchos años por Sobejano y actualizándolo.

DEL COMPROMISO

J. G.: Creo que la censura ha evitado muchos disparates no dejando hablar de mis novelas porque imagino lo que se hubiera escrito al aparecer *Señas* y, sobre todo, cuando salió *Don Julián*. Ahora, *Don Julián* ya ha sido más o menos recuperada, por lo menos la gente la trata con respeto. Es claro que la gente puede enjuiciar con más claridad *Señas* que cuando apareció la novela.

Siempre me he comprometido. Pese al carácter de juego que pueda tener gran parte de *Juan sin tierra* me parece una novela totalmente comprometida. Creo que es difícil comprometerse más en todos los terrenos de lo que yo lo he hecho. En España ha primado el concepto de compromiso limitándolo a la adhesión a un simple partido político. Para mí el compromiso es algo mucho más amplio y mucho más profundo.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: En este sentido de compromiso puede establecerse, quizá, la diferencia entre un verdadero novelista y un plumífero. En ese cuestionamiento de sí y de su concepción del mundo. ¿Sabes si, por fin, va a aparecer en España *Don Julián*?

J. G.: Esto habría que preguntárselo a los señores de la censura. Seix Barral tiene el propósito de imprimirlo. Veremos si consigue salir a la calle o no. En este estado de libertad vigilada en que vivimos, uno no sabe nunca lo que se va a permitir o no.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Ocurre que para el lector español *Don Julián* es más corrosiva de lo que pueda ser *Señas* y, sin duda, *Juan sin tierra* lo es más aún que *Don Julián*, en la medida en que mina los valores

más eternos. Pero, de cara a otros países, ¿tú crees que alguien que no sea un hispanista puede comprender tu obra?

J. G.: Es cierto que hay un problema, sobre todo en *Don Julián*, sin duda la más difícil de las tres novelas para el lector no español. En ella el tema es la historia de España y está llena de alusiones a la realidad española, a la cultura española. Describe una serie de hábitos que es preciso conocer muy bien para captar su sentido. En la traducción al francés fue una lucha constante, un constante corregir y recorregir debido a que el idioma no soportaba una serie de violaciones necesarias. Optamos por mantener las violaciones estéticamente aceptables. Pero el problema clave a la hora de traducir lo constituía la presencia de una serie de alusiones que obligaban a traicionar el texto original para que mantuviera el sentido. Así, ocurrió en el párrafo de la muerte del caballero cristiano, que en el original termina con unas líneas que dicen «derramaste tu sangre preciosa, legionario de brava legión». Traducido al francés palabra por palabra no ofrecía al lector las connotaciones que tiene. Buscamos el equivalente y lo hicimos mezclando frases de *La Marsellesa* que todo el mundo conoce y de la canción de Édith Piaf *Mon légionnaire*. De este modo, el lector podía comprender la ironía que encerraba.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: En la medida en que, sobre todo las dos últimas novelas, tienen gran parte de atentado contra la propia lengua, son difícilmente traducibles a no ser que atentes también contra la lengua a la que se vierte la novela.

J. G.: En efecto, tienes que atentar.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Yo interpretaba el párrafo final de *Juan sin tierra*, escrito utilizando la grafía árabe, como una renuncia incluso al propio idioma en la que consumabas tu traición. Pensé que si intentabas volver a escribir otra novela lo harías apartándote totalmente de nuestra lengua. En árabe.

RUPTURAS

J. G. (enormemente divertido): Mis conocimientos en árabe no me permiten escribir novelas en esa lengua. Lo único que pretendía era llevar el

proceso iniciado en *Señas* hasta sus últimas consecuencias. Era una forma de «ruptura brusca».

Las líneas en árabe vienen a decir algo así como «Los que no me entendáis, dejad de seguirme: nuestra comunicación ha terminado»; empleaba la palabra comunicación en el sentido de la comunicación en el discurso literario. Es evidente que este empleo del discurso, de la segunda persona, por ejemplo, no lo voy a repetir. Cerraba este camino de la comunicación del discurso que he utilizado en la trilogía: la del camino persona-autor de la que el lector es testigo.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Si tuvieses que hablar de autores que te han influido, ¿de quiénes lo harías?

J. G.: De millares. En el caso de *Don Julián* está puesta la lista de mis plagios en la página final. Ha habido, sin embargo, tres influencias claras: la de Cervantes, la de Góngora —que es obvia a nivel de lenguaje— y la de Fernando de Rojas (en mi opinión, el autor más subversivo que ha escrito en lengua castellana).[221](#) Por lo que respecta a autores de este siglo, los que más me han influido han sido Valle-Inclán, Américo Castro y Cernuda.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿Y en cuanto a escritores extranjeros?

J. G.: Pienso que me influyeron cuando era joven. Ahora, mucho menos.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Sin embargo, la presencia de Genet es clara.

J. G.: Sí, pero ha sido una influencia a nivel personal.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: En tus dos últimas novelas, sobre todo en la última, son muy grandes las connotaciones eróticas.

EROTISMO

J. G.: La liberación del sexo tiene un papel fundamental en mi obra y eso es claro. No solo el sexo, sino el papel que hago jugar al excremento dentro de mis novelas. Me parecen importantes todas las parodias de este tipo: la introducción del w. c. automático en el mundo de los esclavos, la reaparición de la revolución como el equiparar el culo a la cara —a partir de esa frase de Octavio Paz: «La cara se alejó del culo»— y el escoger el culo como el elemento democrático y la cara como lo que establece la diferencia de clases. A los líderes políticos solo se les conoce por la cara.

Se trata de una utopía, pero es recordar el origen de las diferencias y subrayar todo lo que hay de elemento igualitario en el sexo; cómo la cultura es la que establece las jerarquías, las clases sociales, los opresores, el poder: es decir, todas las diferencias radicales entre la gente; mientras que el sexo y el excremento significan el refuerzo de ese denominador común como fuerza igualitaria, como fuerza subversiva. Para mí se trata de un texto eminentemente político, tanto más cuanto que es un valor que no solo se ha establecido en la cultura española, sino en todo Occidente.

En el ensayo que estoy preparando sobre Quevedo hago notar esto bastante. Creo que los protestantes han sido mucho más que traumatizados en esto. El catolicismo español retorció el papel del sexo: lo disfrazó y lo ocultó. Es interesante ver en Quevedo y en todo el Siglo de Oro cómo la sensualidad libre, presente en el Arcipreste de Hita, se soterra. La última obra erótica es *La lozana andaluza*. En el *Cancionero de burlas* esto ha desaparecido. Después —y se observa en Quevedo— aparecen las formas excrementales. Cuando se reprime el sexo, el cuerpo se venga en la forma excremental. En el mundo protestante la sublimación de cuerpo ha sido mucho peor. Se pretende crear separaciones: los cuerpos no se tocan, entre excremento y cuerpo se interpone el papel higiénico (cuando todas las sociedades han utilizado la mano y el agua, que es algo mucho más normal), el amor se hace a través de las imágenes de la pornografía, los cuerpos se dividen en abstracciones, etcétera. El objetivo es hacer olvidar el cuerpo real.

Para mí, una de las reivindicaciones fundamentales es esta reappropriación del cuerpo, que exigirá toda una reorientación económica no solo en el mundo capitalista, sino también en el socialismo de producción que convierte al hombre en un útil de trabajo. Supondría transformar la economía en función de las necesidades del cuerpo humano.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Otro aspecto muy importante en tus novelas es la concepción de la relación entre autor y obra como una relación eminentemente erótica. En este sentido te remitiría al ensayo de Vargas Llosa sobre *Madame Bovary*, en el que el novelista peruano declara que para que un texto le interese tiene que tener algo de excitante erótico.

J. G.: Hay una relación muy profunda entre los dos actos: entre la pulsión de escribir y el acto sexual. La pulsión de escribir tiene unas raíces

profundamente sexuales. Los árabes, en este sentido, no se equivocan al designar con la misma palabra (*qalam*) falo y pluma.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: El propio Genet —que ya ha aparecido varias veces a lo largo de la entrevista— confiesa muy claramente la raíz de toda su literatura: una raíz eminentemente sexual, que él amplía a todas sus actuaciones, que estarían presididas por el trasfondo del sexo, ligando en un sentido freudiano eros e instinto de vida. Para él es un modo de excitarse a sí mismo y de excitar el posible lector.

J. G.: Responde a la cultura como sustitutivo del sexo. En esto Freud lo vio bastante claro. Norman Brown se ha planteado en un estudio ese camino suicida que ha emprendido la civilización occidental. También Octavio Paz ha analizado muy bien el tema en *Conjunciones y disyunciones*.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: ¿Sabes que tus artículos en torno al Sahara han provocado una cadena de reacciones negativas por parte de la izquierda española?

J. G.: Estas reacciones debían haberse producido hace tiempo. Al igual que hace tiempo que debía haberse creado la Asociación de Amigos del Pueblo Saharaui, cuando los españoles estaban matando a mansalva. Cuando se produjo la matanza del año 70 no hubo ninguna protesta, si exceptuamos un manifiesto que yo entregué a la France Press. Todo esto ocurrió ante la indiferencia total y absoluta del país. Además, a mí me consta que el Polisario es un movimiento argelino. Es un montaje cien por cien. Y esto lo digo pese a todas las simpatías políticas que tengo por Argelia, que son muy superiores a las que pueda tener por Marruecos. Pero es evidente que me parece injusto que Argelia, que ya controla el noventa por cien del Sahara, quiera controlar ese diez por cien restante que puede ayudar a sacar a Marruecos del subdesarrollo. Yo creo —y así lo analizo— que el problema lo crearon los colonialistas españoles. Era un problema que se habían creado ellos mismos artificialmente.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Mucha gente piensa que, en tus artículos, has olvidado al pueblo saharauí.

J. G.: Lo que ocurre en estos momentos es que son falsos tanto los comunicados del Gobierno marroquí, en la línea del aquí no pasa nada,

como los del Polisario, que si fueran ciertos supondrían que ya no queda ni pueblo saharauí ni ejército marroquí.

La realidad es que un treinta o cuarenta por cien de la población ha huido efectivamente a los campos de refugiados de Tinduf. Es falso decir que los argelinos se los llevaron a la fuerza, pero tampoco se fueron huyendo de Marruecos. Huyeron desconcertados en una situación de violencia que no comprendían, traumatizados por las circunstancias en que se produjo todo aquello. Fue realmente una venta. Por parte de España fue monstruoso. Lo que sí es cierto es que dentro de seis meses o un año o los dejan regresar o los campos de refugiados se convertirán en campos de concentración. Porque Marruecos está invirtiendo grandes cantidades de dinero, cosa que España no hizo.

Esta gente está acostumbrada al nomadismo, a vivir en su tierra, moviéndose de acá para allá, y estoy seguro de que lo están pasando muy mal allí. Pronto van a querer regresar al Sahara y va a ser Argelia la que no les va a dejar salir. Va a intentar mantener estos campos artificialmente. Estos campos son, aún hoy, de refugiados, pero pronto pueden acabar convirtiéndose en campos de concentración, si no les dejan salir. Porque le es muy fácil a Marruecos, como le hubiera sido muy fácil a España, volcar todo el dinero que está sacando de allí. Me han dicho que está repartiendo veinte *dirhams* por persona y día, lo cual, para ellos, es una verdadera fortuna. Es evidente que esta gente que quedó traumatizada se va a acostumbrar, sobre todo si tenemos en cuenta que en el sistema precedente no tuvieron participación política ninguna. Ahora, el Polisario, en un noventa y cinco por cien, no son saharauis.

R. Ch., M. G. R. y A. G-C.: Para acabar: ¿qué piensas de la actual situación política española?

J. G.: Me remito al ensayo que escribí a raíz de la muerte de Franco y que no ha sido publicado aún en el país.²²² Lo que he visto me parece que confirma las opiniones que expresaba allí. Un país que ha vivido cuarenta años de dictadura es, necesariamente, un país enfermo. Imaginar que se va a curar de la noche a la mañana es totalmente ilusorio. En cuarenta años todos hemos interiorizado la dictadura dentro de nosotros mismos, todos hemos interiorizado la policía dentro de nosotros mismos, todos hemos interiorizado la censura dentro de nosotros mismos. Si a mí, viviendo fuera, me ha costado años desprenderme de una serie de hábitos de censura, de

policía, de intolerancia, de falta de respeto por las opiniones ajenas, etcétera, pensar que esto ha desaparecido de pronto de España es totalmente ilusorio. No quiere decir que yo sea totalmente pesimista, pero sí que ha de ser un proceso gradual el desprenderse de todas estas superestructuras mentales creadas por un sistema represivo.

2. «¡Sacad a nuestros presos, a todos!»[223](#)

Alfonso Sastre responde desde el exilio francés al cuestionario de Rafael Chirbes y Alfonso González.

Rafael Chirbes y Alfonso González: Hace unos años, a raíz de una encuesta realizada por *Primer Acto*, en la que se planteaba si el teatro español se encontraba o no «desfasado» con respecto al teatro europeo, respondías con una crítica de este «liberalismo» europeísta al que llamabas «neotradicional». Planteabas, entonces, que la regla general del teatro europeo era la mediocridad; su destino, el consumo; y sus objetivos, mercantiles, por más que se disfrazasen. Desde el año sesenta y nueve ¿ha habido cambios en este sentido o piensas que puede seguirse aplicando este baremo al teatro y a la cultura europea, en general?

¿Se trata de un hecho casual o de un problema estructural?

Respecto a lo que allí llamabas neotradicionalismo, ¿piensas que es un fenómeno en vías de desaparición o, por el contrario, crees que en el actual momento español —el del guiño conciliatorio voluntario— tiende a reforzarse?

Alfonso Sastre: El proyecto cultural de ponernos a «nivel europeo» me parecía y me sigue pareciendo una tontería, siempre que me lo encuentre en alguna parte. En la encuesta que recordáis, respondí con alguna crudeza a la ideología cosmopolita y oportunista de aquella revista en aquel momento. Sin embargo, no creo que ahora haya algún grupo de vanguardia que se plantee las cosas de esa forma: «poner nuestro teatro a nivel europeo». Resulta además ahora demasiado claro lo que un proyecto de esa naturaleza tiene de calco mecánico, de vulgar reproducción a nivel superestructural de programas económicos o políticos... El arte trabaja de otra forma y su calidad no depende del desarrollo económico. Por lo demás, sigue siendo

cierta la baja calidad, en términos medios, del «teatro europeo»; o lo que es lo mismo, su alta calidad... académica. En cuanto a la vanguardia, hay hastío, gesticulaciones que se pretenden jocundas y que expresan más desesperación que otra cosa... «No es vacío lo que falta», como otras veces he dicho... Pero también parece como si hubiera una cierta expectación. Este aburrimiento mortal anuncia probablemente otra cosa, pero todavía no se sabe qué (estoy hablando desde un observatorio no muy «elevado»: Burdeos. Pero también he visto espectáculos durante los últimos meses en Toulouse y en varias ciudades de Italia, Dinamarca y Suecia).

En cuanto al territorio «español», tengo ideas sobre un proyecto que sería válido: la construcción de un «Teatro Unitario de la Revolución Socialista» (t. u. r. s.). Esta sería la forma actual de un teatro político revolucionario. Durante la postguerra de la Primera Guerra Mundial tuvo en Alemania la forma acertada de un «teatro de partido» (del Partido Comunista): el «Teatro del Proletariado», de E. Piscator.

Hoy la complejidad del movimiento revolucionario internacional «pide» la forma de un teatro unitario de la Revolución. En cuanto al contenido experimental, poético, de este movimiento pienso que con él podría empezar —por fin— una experiencia del «teatro realista» de vanguardia.

R. Ch. y A. G.: El realismo socialista ¿qué ha sido para ti?, ¿qué sigue representando?, ¿crees que ha encontrado alguna alternativa más valiosa en la elaboración de una cultura obrera y popular?

Si crees que sí, ¿cuál es? Si no, ¿qué productos realistas recientes —españoles, mundiales— te han interesado especialmente?

¿Cuáles piensas que han de ser las bases de un auténtico arte del pueblo? ¿Es, en este sentido, posible superar los diversos controles que entorpecen la vida de la obra de arte bajo el imperialismo?

REALISMO SUPERADO

A. S.: «Realismo socialista» es una etiqueta degradada, inservible; es un concepto que ha cubierto demasiado trabajo sometido a dictaduras burocráticas y, en definitiva, contrarrevolucionarias; es decir, lo contrario de lo que me propongo cuando quiero hacer un teatro «realista» y «socialista». Yo lo entendí así desde mis primeras tentativas con el «Teatro de Agitación

Social», en cuyo repertorio no figuraba ninguna página al servicio de la burocracia —ni socialista, ni, naturalmente, otra—. Allí había Toller, Brecht, Miller o Sartre, entre otros... ¡Lástima! Porque el término sería bueno de no haber sido mal usado. Este fue un problema grave cuando tratamos de suscitar una literatura combatiente: algunos escritores se dispusieron a hacer una literatura programada desde instancias políticas «superiores»; y no era eso, ¡no era eso!

Otro problema lo tuvimos con el entendimiento naturalista y sainetero del término «realista». ¡Tampoco era eso! Entonces, ¿qué era? Nosotros intentamos en 1961 dar una respuesta con la investigación en qué iba a consistir el trabajo del «Grupo de Teatro Realista»... pero la vida del Grupo fue muy corta y esa investigación está pendiente. En términos teóricos, yo he avanzado algo en las nuevas páginas que escribí para la segunda edición de mi *Anatomía del realismo*. No sé si alguien las habrá leído; a mí nadie me ha dicho nada sobre esos planteamientos... Pero lo importante se producirá, si es que se produce, en la práctica teatral. En cuanto a lo que decís de si «se ha encontrado alguna alternativa más valiosa en la elaboración de una cultura obrera y popular», refiriéndome a España yo diría que no, aunque se hayan hecho trabajos muy notables. Se ha intentado una línea crítico-festiva, populista, a la manera de un *music-hall* castizo... o bien una línea alegórica más o menos burlesca... A mí me parece bien que haya esas formas y hasta es posible que tengan más que ver con lo que tradicionalmente se considera «popular» —desde los entremeses de Lope de Vega a los autos sacramentales de Calderón de la Barca, de los que se dice que «el pueblo» los entendía y los aplaudía— que lo que podría proponer con un teatro realista, desprovisto tanto de los colorines festivos, las pelucas y las barbas, como de la afectada austeridad del pantalón vaquero: algo «con un gusto insoportable de realidad no teatral»...

Por ahí andaría la cosa: entonces veríamos si la clase obrera adoptaba o no ese teatro como suyo y producía —o no— destacamentos para trabajar en ese sentido. Está por ver, está por hacer... Como decía César Vallejo: «¡Hay, hermanos, tantísimo que hacer!». En cuanto a los controles del imperialismo, es cierto: se trata de un problema muy gordo... Hace años yo proponía un teatro salvaje, ilegal, y algo se ha venido haciendo en ese sentido... Hoy quizá habría que plantearlo en términos de conquista de la legalidad para «un teatro libre en una sociedad democrática»..., con lo cual

no se trata de pedir algo tan obvio como la supresión de la censura teatral, sino de algo que, sobre el obvio supuesto de la supresión de toda censura, podría formularse así: «El derecho a hacer teatro de cualquier manera, en cualquier parte y en cualquier momento».

R. Ch. y A. G.: Como autor de varios trabajos de crítica literaria, ¿cuál piensas que es la función real que está ejerciendo la crítica en la actual etapa imperialista? ¿Cuál podría llegar a ser?

A. S.: Hace años dije de la crítica española de izquierdas, citando a Adorno, que «obedecía con las formas de la rebelión». «Obedecía», según mi opinión, en la medida en que reproducía dócilmente las exigencias del mercado capitalista de la cultura, dificultando, en vez de favorecer, cualquier trabajo serio: ansiosa aceptación de las modas dictadas desde las metrópolis culturales..., un vacío cosmopolitismo..., reproducción local de las sucesivas «olas» culturales..., insensibilidad ante cualquier fenómeno no «garantizado» en zonas de alta presión cultural..., contribución de hecho a la colonización de nuestra cultura, etcétera... Hoy no sé que las cosas hayan cambiado mucho todavía, y tendrían que cambiar en este sentido justamente: una crítica de contenido antiimperialista; de contenido liberador de las culturales nacionales, potenciador de formas propias, diferenciadas, vivas. En el teatro, un grupo como Pipirijaina trabaja ya en ese sentido.

DEL EXILIO

R. Ch. y A. G.: Tu exilio, las dramáticas circunstancias que lo envolvieron, ¿cómo ha influido en tus planteamientos intelectuales?[224](#)

A. S.: Toda la conmoción se está produciendo en el nivel de la vida... Los reflejos de esta conmoción en el plano intelectual no son todavía perceptibles: «continúo mi obra»..., ya veremos de qué manera y por dónde. Es pronto para decirlo. Continúo, con una fortaleza que no sospechaba en mí.

R. Ch y A. G.: ¿Tienes algún proyecto?, ¿estás trabajando en alguna obra en estos momentos? ¿Podrías hablarnos sobre ella?

A. S.: Precisamente lo que ahora estoy haciendo es terminar el primer tomo de mi *Crítica de la imaginación*, cuya escritura quedó interrumpida por el terrible golpe que se abatió sobre nosotros... En esta obra trato el

tema de la relación dialéctica entre la imaginación y la realidad, a propósito de la fabulación dramática y narrativa... Bien, ahora estoy acabando este tomo, que tendrá unas cuatrocientas páginas... Ello no quiere decir que el golpe a que me refiero pertenezca al pasado... Convivo con él cada día, y sufro la prisión de Eva, de Mariluz, de Antonio Durán en mi propia carne en todo momento; y ahora otra vez la de Encarnación Álvarez —el honor de clase obrera reside en estas personas sencillas y heroicas...—. Y nuestro querido «Tupa» y los militantes revolucionarios vascos forman parte —¿cómo no?— de mi corazón; y todos los demás... Así pues, ¿cómo podría decir que «sufrí» un golpe, como si eso hubiera pasado ya, y por ello ahora pudiera trabajar? Trabajo, es verdad, pero lo hago casi abrumado por la terrible responsabilidad que tenemos todos los que estamos en la calle: ¡sacad a nuestros presos, a todos! Estoy, efectivamente, fuera de España, pero «estoy volviendo»... Y ahora estoy fuera porque dentro vivía «aniquilado por el terror»: inmovilizado... No podía ni escribir... Ahora termino esta obra aquí... También desde aquí, con mis viajes, puedo contribuir de algún modo a nuestra lucha...

R. Ch. y A. G.: ¿Por qué sigues fuera de España? ¿Por inseguridad personal? ¿Por inseguridad jurídica? ¿Por motivos estrictamente personales? ¿En qué circunstancias volverías?

¿Sigue siendo España un reino de tinieblas para ti?

¿Tienes alguna confianza en que salgan pronto Eva, Mariluz, etcétera? Una vez normalizada tu situación personal —reencuentro con tu mujer, etcétera— ¿cómo te plantearías la actividad (militancia) política desde la literatura y la crítica? ¿Por qué Frankenstein? ¿Puedes explicar un poco esa simbología?

A. S.: Cuando salgan Eva y los demás —¡pronto!—, mi militancia seguirá siendo la de siempre: la de un escritor comunista, hoy fuera del que fue su partido, pero siempre —hasta la muerte— en la práctica revolucionaria, con particular incidencia en uno de sus frentes: la revolución cultural.

Me preguntáis ¿por qué Frankenstein? ¿Por qué esa simbología? No sé. Desde siempre he tenido una gran simpatía por el monstruo del doctor Frankenstein, y «he vivido» su terrible soledad... Y, en las terribles circunstancias que vosotros habéis evocado en una de vuestras preguntas, «me viví» a mí mismo como tal monstruo, cuya simple presencia provocaba

huidas y terror... También quiero decir que «el monstruo» fue albergado y protegido por camaradas —tengo sus nombres en la punta de la lengua, pero nunca los diré mientras ello comporte algún peligro para ellos— magníficos y que, en definitiva, cuando yo «me entregué» hice un acto voluntario y, por así decirlo, político.

3. Luis Goytisolo: La constancia de escribir²²⁵

Cuando muchos daban por definitivamente agotado al autor de *Las afueras*, sorprendió a la crítica con la aparición de una novela inmensa, *Recuento*, primera parte de una tetralogía. Luis Goytisolo ha vuelto al mundo de los novelistas ocupando un lugar de excepción en el panorama de la literatura peninsular.

Ozono ha realizado una entrevista que ofrece hoy a sus lectores, con motivo de la aparición de *Los verdes de mayo hasta el mar*, segunda parte de dicha tetralogía.

Rafael Chirbes: En un número anterior de nuestra revista, al hablar con tu hermano Juan le participábamos nuestra extrañeza al ver cómo las grandes novelas actuales en España seguís haciéndolas la gente de vuestra generación, aquella que pareció morir, en los años sesenta, a la par que moría el realismo crítico. ¿Por qué aquella muerte y esta resurrección?

Luis Goytisolo: En este fenómeno pienso que han influido varios factores: unos propios de la generación en sí; otros, propios de la evolución del país y, en cierto modo, de la aparición del fenómeno latinoamericano. No hay que excluir otro factor mucho más general: lo que estuvo —y sigue estando— en entredicho: el futuro de la literatura.

Por lo que se refiere al primer punto, hay que tener en cuenta, ante todo, la edad que tenían, más o menos, los que empezaron a escribir entonces: yo escribí *Las afueras* a los veintiún años; mi hermano, cuando escribió *Juegos de manos*, tenía, aproximadamente, la misma edad. Sánchez Ferlosio escribía, también muy joven, *El Jarama*. Y en todos los casos el principio era bastante bueno. Yo no me sonrojo de *Las afueras*, *Alfanhuí* de Ferlosio, que es del año cincuenta y dos o cincuenta y tres, está muy bien y *Juegos de*

manos, la novela de mi hermano Juan, también me parece buena: mejor, incluso, que otras que escribió después.

Al mismo tiempo, se producían mutaciones en el país, adquiríamos conciencia de un compromiso político y, también, aparecía una nueva hornada de escritores —no más jóvenes, pero sí posteriores— a la que se llamó la «Escuela de Madrid», ligada a una operación editorial. En cinco o seis años se producía el *boom* de la novela española. Se barajaban unos veinticinco nombres de escritores, cosa que no tiene ninguna verosimilitud ni siquiera en un país como Estados Unidos. Nunca ha habido en un país veinticinco buenos escritores al mismo tiempo.

Esto de rechazo, creo que vino a perjudicarnos a todos. Más cuando, al hundimiento del *boom* español, iba a seguir la aparición de *boom* sudamericano.

La gente tenía prisa por cosas nuevas. Acabaron con nosotros cuando apenas estábamos empezando.

R. Ch: ¿Tiene algo que ver con eso el problema del libro como objeto de consumo que precisa de un rápido desgaste?

L. G.: Sí, pero esto no es un problema literario, es un problema editorial que no tiene nada que ver.

LA IMAGINACIÓN AL MERCADO

R. Ch: Pero que contribuyó en gran medida: había que sustituir aquello de algún modo, ¿no? Se habían vendido ya suficientes novelas de realismo para el escaso público que había. Y se buscaron otras cosas: por ejemplo, la imaginación. Con ella llegó el *boom* sudamericano (o viceversa).

L. G.: Exactamente. Vino el *boom* sudamericano y yo creo que se está yendo ya. Se está empezando a vender mucho menos en conjunto y no solo en España o en la propia Sudamérica. La cosa es especialmente grave porque han llegado a considerar la imaginación como un dominio completamente latinoamericano, olvidando otras corrientes de las que ellos mismos surgen.

R. Ch: Cervantes, la importación literaria anglosajona...

L. G.: O, en el caso de Borges, los mitos celtas, germánicos, escandinavos, *Las mil y una noches*, la mitología grecolatina, los libros de

caballerías...

R. Ch.: Y la Biblia...

L. G.: Sí, la Biblia, la filosofía occidental, etcétera... Borges, por ejemplo, es un escritor al que yo calificaría como de gran fantasía y poco imaginativo (me gusta establecer la distinción entre imaginación y fantasía). Es un hombre que, en un lenguaje aceptable, desarrolla temas que no son suyos, sin sacarles, tampoco, demasiado partido. Es un hombre cuyas obras se pueden resumir fácilmente en un argumento del que parece que nada fundamental se ha perdido.

Esto respecto al *boom* sudamericano. Pero, en fin, esto no son más que maniobras editoriales ajenas en realidad a lo que es la literatura y, en general, perjudiciales. Aunque yo creo que si uno tiene algo que decir, acaba, con el tiempo, diciéndolo, si es que vive, porque en este sentido Martín-Santos es un caso trágico, ya que murió antes de empezar. ¿Qué duda cabe de que su libro más interesante era el que estaba escribiendo?

MADUREZ Y NOVELA

L. G.: Quince años después, nuestra generación empezamos a publicar, de nuevo, a una edad muy normal en un novelista.

R. Ch.: La novela es un género que exige determinado grado de madurez. Puede haber obras completas escritas a los veinte, veintiún años, en plena juventud, pero en la medida en que es un género que debe recoger una tradición natural, una experiencia de la vida, ¿no crees que exige un reposo, una base mucho mayores que las que reclama la poesía?

L. G.: Pienso que sí. Fíjate, por ejemplo, en un caso como Lautréamont, que murió a los veintitrés años...

REALISMO Y DESARROLLO

R. Ch.: Pero ¿no crees que, a la hora de marcar el giro de vuestra generación, tuvo también una gran importancia el que las premisas de aquel realismo no eran «el realismo»? Había una inyección de voluntarismo, de esquematismo, demasiado fuertes: el realismo debía reflejar la miseria — sobre todo la económica— y, al mismo tiempo, dar una alternativa positiva

dentro de la propia novela. ¿En qué medida el crecimiento económico de los años sesenta desconcertó a los novelistas que veían cómo las chabolas dejaban de ser fenómeno-síntoma? En medio de ese crecimiento, los héroes positivos parecían haber perdido su papel: la realidad se escapaba de las manos del novelista, se hacía más compleja y matizada y parecía incambiable.

L. G.: No cabe duda de que eso influyó en gran manera y se nota, sobre todo, en algunas obras concretas. En mi caso personal, *Las mismas palabras* es una obra marcada en este sentido. Otros casos pueden ser *Tormenta de verano*, de García Hortelano, o *La isla y Fin de fiesta*, de Juan Goytisolo. Se intenta captar este momento: todas estas novelas son de principios de los años sesenta, cuando realmente empezó a cambiar todo. Se busca ligar la literatura con el compromiso político, lo cual, en mi caso, no se da ni en *Las afueras* ni siquiera en *Las mismas palabras*, que es una obra que, de momento, no quiero que se reedite hasta que no la pueda corregir. El planteamiento de ética política, yo, en cierto modo, lo compré con mi militancia política. Una de las novelas menos comprometidas, en el sentido de héroes positivos, etcétera, es *Las afueras*, aunque lo sea en otros sentidos. Por entonces, en la medida en que yo militaba políticamente en la universidad, me sentía mucho más libre para poder escribir, en cierto modo, lo que me pasara por las narices.

R. Ch.: Al no tener conciencia de transformar algo en la práctica, ¿no necesitabas transponer compulsivamente esas ideales transformaciones a la novela?

L. G.: Efectivamente. Yo escribía lo que me parecía literariamente adecuado y honesto conforme a mi modo de ver el mundo y la obra literaria. Ahora bien, en otros casos, posiblemente la evolución económica de los años 60 desarboló mucho de la novela española. Pero, bueno, se ha recuperado y de eso no cabe duda.

R. Ch.: De todos modos, creo que se ha recuperado a partir de renunciaciones. Ha habido una tónica de abandono, que puede parecerme coherente en el caso de tu hermano, en la medida en que viene marcado por una serie de circunstancias —la no menos importante, el exilio— que le han dado una evolución particular, con ese planteamiento suyo de gran traición, pero que es menos comprensible en el resto de la gente que ha continuado escribiendo. Muchos han caído en el silencio. A nivel personal, salvo dos

casos de coherencia en una línea de investigación realista. Probablemente haya más que yo no conozco. El primero sería Isaac Montero, cuyos *Documentos secretos*, en especial el uno, me parecen un intento valioso de replantearse un realismo sin las servidumbres de que hablábamos. El segundo caso sería tu *Recuento*, que partiendo de las mismas bases no ha buscado la fuga formal o estética, sino una superación de aquellas premisas, intentando esa superación de aquellas premisas ajustarse a una realidad más compleja, en la que los héroes devienen relativos, los personajes positivos llegan a ser negativos, etcétera.

L. G.: Es muy difícil generalizar porque cada caso concreto supone unos planteamientos y una evolución distintos. Por ejemplo, en el caso de Juan Benet yo no creo que se trate de ninguna fuga, sino de un modo de ver, casi de un sentido de la ironía: una complacencia por llevar al lector por caminos que no conducen a nada. En este sentido hay una influencia, creo yo, de Faulkner y su humor. Pero hay en él elementos realmente importantes. A mí la novela que más me interesa de él es *Una meditación*, que tiene páginas realmente excelentes. En el caso de mi hermano Juan tampoco hay ninguna fuga, sino todo lo contrario. En el caso de que exista fuga esta se encuentra en él, pero nunca en su obra. Él ha estado en otro sitio casi desde el principio. Yo diría que es el último de los noventayochistas.

ARTESANOS Y CREADORES. LA PRISA POR PRODUCIR

R. Ch.: Hay novelistas que escriben por diversión o por encargo. Frente a ellos está el individuo que lo que pretende con una novela es elaborar una concepción del mundo, cuestionándose; es un trabajo arduo, que exige, sin duda, años.

L. G.: Un escritor, en estos días, me ha dicho: por fin te has decidido a volver a escribir. No se daba cuenta de que yo no he dejado de escribir nunca. Que ahora, de pronto, en un año, voy a publicar tres libros. Una cosa es escribir y otra publicar.

R. Ch.: Evidentemente, *Recuento* es una tarea inmensa, aunque solo sea a nivel de trazado arquitectónico.

L. G.: Pero fíjate que la labor de arquitectura es el conjunto, la construcción de la tetralogía. Si fuera solo la novela quizá habría tardado tres o cuatro años. Pero, claro, *Recuento* está pensada en función del conjunto. Por eso espero que las siguientes saldrán con más celeridad. En cualquier caso, es evidente que hay cierta prisa y que la gente da por liquidados a escritores con una facilidad extraordinaria.

R. Ch.: Volvamos a esto de que la creación literaria es un producto comercial y a lo de que los autores tienen que saber mantenerse en el candelero.

J. G.: Sí, es un producto y, además, te traiciona. A mí personalmente no; pero los editores te dicen eso de: te conviene sacar dentro de dos años una novela. Es algo que a mí me trae, como comprenderás, sin cuidado: si no la tengo a punto no la saco. Además, es una perfecta mentira, como se demuestra siempre: te puedes estar treinta años sin sacar una novela, y si de pronto sacas una que está bien, funciona perfectamente. Ellos tienen sus ritmos, aunque no hay persona que se equivoque más que un futurólogo. El elemento prisa es algo que hay que tener muy presente a la hora de analizar cómo se suceden los fenómenos culturales, las escuelas, las modas. Así, desde el año 1956, la época de Sartre y de *Que ce que c'est la littérature?*, *le Nouveau Roman*, Lévi-Strauss, Marcuse, el estructuralismo *Tel Quel*, el formalismo ruso, etcétera... (limitándonos a lo que ha ocurrido en Francia).

En cosa de cinco años me han asegurado que la novela estaba liquidada, que iba a ser sustituida por el cine; a los dos años el cine está visto para sentencia: ya no tiene nada que hacer y el porvenir es de la televisión. Ahora me dicen que la gran crisis es la de la televisión: en Norteamérica los jóvenes no quieren verla porque ya lo han visto todo. En realidad, es como una prisa interior que se adelanta a los acontecimientos, y de hecho, la televisión no está en absoluto muerta; el cine ha visto, en los últimos años, una nueva floración y la novela tampoco podemos decir que esté precisamente agonizando.

Lo que sí puede ser importante en estos momentos, más que la crisis de lectores, es la crisis de novelistas, que tiene antecedentes históricos. Es muy posible que entre 1840 y 1850 no se publicasen grandes novelas en el mundo; bueno, quizá Dickens. Pero Stendhal y Balzac estaban prácticamente acabados. Flaubert es un poco posterior; lo mismo ocurre

entre los rusos, entre Gógol y Pushkin y Tolstói y Dostoyevski. Fases así pueden pasar.

FUNCIÓN DE LA LITERATURA

R. Ch.: Al escribir, ¿te planteas alguna función o te mueves solo por un impulso «vocacional»?

L. G.: Bueno, sí, me planteo la escritura con una función, pero no referida a ninguna segunda instancia, sino como una función en sí misma. Es como si nos preguntamos cuál es la función de la filosofía. La literatura tiene una función muy clara y así nos lo demuestra su propia historia. Además, la literatura, por sus especiales características, no se equivoca: en la medida en que es acientífica no se equivoca nunca. La ciencia, en la que el progreso es constante y constante la ampliación de conocimientos, de hecho, admite el error en su práctica. La literatura está fuera de ese marco y ello explica el que sus hallazgos tengan, por decirlo de algún modo, universalidad.

R. Ch.: Entonces, ¿cuál es para ti el grado de posibilidad «científica» en la crítica literaria, ciencia de lo científico?

L. G.: Bueno, yo soy bastante escéptico al respecto. En definitiva, es imposible definir por qué una novela con unas características es buena y otra, con parecidas características, no lo es. Siempre, en la crítica, acaba jugando un papel importante la valoración subjetiva del crítico. Por ejemplo, imagino que *Los verdes de mayo hasta el mar* irritará bastante a algunos profesionales de la literatura y también de la psicología. Me gusta siempre jugar a extremar la nota tanto de una teoría como de su contraria. Por eso pienso que, a veces, en mis libros, es difícil para el lector saber cuándo hay humor y cuándo no.

R. Ch.: En *Recuento* hay veces que está muy claro. Por ejemplo, en ese juego de exposición de posiciones políticas de los personajes que vas a cuestionar a continuación.

L. G.: Sí, pero me imagino que para el lector que no haya vivido las experiencias políticas que nosotros hemos vivido no debe ser tan claro. Algunos críticos han dicho cosas inconcebibles: por ejemplo, que era de un doctrinarismo insoportable, que era un manual de marxismo, etcétera.

R. Ch.: Lo del doctrinarismo es absurdo, justo todo lo contrario: relativismo. Lo del marxismo, depende; si se refieren a lo de la negación constante...

L. G.: El problema está en que tomaban a rajatabla las parrafadas que habían leído en una cala. Afortunadamente, ha habido estas críticas tan violentamente reaccionarias que me han eximido de cualquier tipo de dudas sobre cómo la otra parte, la izquierda, iba a tomar el libro.

LITERATURA Y MILITANCIA

R. Ch.: Creo que es evidente que la novela responde a unos hechos muy concretos, a una realidad muy concreta de una determinada clase social, de una determinada alternativa política y de un momento en la historia muy concreto.

L. G.: Y a unos defectos de organización política en España que todo el mundo ha conocido, vivido y reconocido. Puedo decirte que la novela, en medios de la izquierda organizada, no ha sentado nada mal.

R. Ch.: Todos se dan perfecta cuenta, ¿no?

L. G.: Por suerte.

R. Ch.: En este sentido, ¿tú crees que la situación política del país, que puede alterarse sustancialmente de un momento a otro, cambiará tus planteamientos ante la novela?

L. G.: Hay varias páginas en blanco, aún no escritas, en el libro cuatro y que están en función directa de lo que ocurra aquí. Este volumen cuarto trata los años setenta, frente a los tres primeros que se refieren a los sesenta. Eso es un ejemplo de cómo puede influir en mi obra el cambio, si es que lo hay, en la situación del país.

R. Ch.: ¿En qué sentido crees que la literatura puede sustituir a la militancia o puede ser una especie de transmilitancia?

L. G.: Yo creo que no, que no la sustituye. Puede ser, si quieres, otra forma de militancia, pero no en el sentido estricto.

R. Ch.: Sí; es decir, que, en la medida en que se cumple ese acientifismo del que hablabas en la literatura, esta ofrece la posibilidad de captar aspectos o visiones que un estudio no alcanza a percibir.

L. G.: Militar te supone también una seguridad a la hora de escribir más libremente: no le pides a la literatura que realice funciones que no le son propias de un modo absoluto.

4. Entrevista con Ángel González. La poesía del lenguaje cotidiano[226](#)

Ángel González es uno de los poetas más destacados del llamado grupo poético de los 50. Nacido en Oviedo en 1925, licenciado en Derecho y maestro, obtuvo por oposición una plaza en un Cuerpo de Administración Central, y desde 1972 enseña literatura española contemporánea en la Universidad de Albuquerque (ee. uu.). La reciente antología de Juan García Hortelano puso de actualidad la generación poética de los años 50.[227](#) Sobre ella hablamos.

Rafael Chirbes y Ana Puértolas: ¿Tú crees que existe o existió una generación de los años cincuenta? ¿Qué concepto tienes tú de lo que significa la palabra generación y qué puntos de contactos y diferencias crees que existían entre los diferentes escritores?

Ángel González: En realidad, no estoy muy seguro de que existiera una generación de los años cincuenta. Quizá sea más prudente hablar de una promoción, porque, en efecto, en torno a esos años comienza a aparecer una serie de libros de unos autores que tienen algunas cosas en común y que representan ciertas variantes respecto a lo que habían escrito los llamados «poetas sociales» de la primera promoción de la posguerra. Esto me parece evidente. Claro está que no todos los poetas que publican entonces responden a lo que estoy diciendo, y dentro de esa promoción se dan mayores afinidades entre ciertos poetas, como pueden ser José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo; en cierto momento, Carlos Barral, yo mismo, etcétera. Por otra parte, también aparecen libros importantes que tienen poco que ver con lo que nosotros hacíamos, como pueden ser los libros de Claudio Rodríguez, o más tarde, en cierto modo, de Francisco Brines. En cualquier caso, incluidos estos dos poetas que he citado como un poco diferentes, a los que nombré primero, en todos se aprecia, creo yo, un afán de escribir una poesía de la experiencia. Una

poesía de la experiencia utilizando un lenguaje bastante aproximado al lenguaje hablado, una poesía escrita desde ese lenguaje, el lenguaje del habla. Esto me parece claro.

R. Ch. y A. P.: Cuando marcas la diferencia con la primera generación de posguerra, ¿te refieres a que vosotros buscáis otros antecedentes, otros puntos de referencia, conectar con otra tradición?

A. G.: Verás: yo creo que, con respecto a los poetas anteriores, los poetas sociales, nosotros, por una parte, continuamos algunas de las cosas que ellos, desde sus planteamientos hacían. Gabriel Celaya decía que la poesía era una herramienta para transformar el mundo. Nosotros no creíamos esto de una manera muy total, creo que nunca, pero sí en un momento muy determinado, sobre todo al filo de los años sesenta, pensamos que la poesía podía servir de algo, que una poesía clarificadora, que incidiera en los problemas de aquella España, tendría que, de alguna manera, repercutir o incidir en la realidad. Hasta el punto de que, por ejemplo, Carlos Barral, que es un poeta hermético en su primer libro, *Metropolitano*, va a escribir después *Diecinueve figuras de mi historia civil*, que es un intento de aproximarse a la estética realista. Luego hubo un desengaño por parte de casi todos nosotros respecto a unas posibilidades de incidir de alguna forma en la realidad, y Carlos Barral, para seguir con el mismo ejemplo, volvió a hacer su poesía hermética de antes. Pero, en principio, yo creo —aunque ahora muchos lo quieran negar y muchas veces se niega— que nosotros, de alguna manera, nos aproximamos a esas metas que se habían planteado los poetas sociales. Nunca tuvimos, en cambio, en nuestro programa ese desprecio por lo estético que ellos tenían en el suyo, aunque no lo tuvieran en su obra, porque eso es distinto (hay poetas, como Blas de Otero o el mismo José Hierro, a los que no se les puede acusar de descuido expresivo). Nosotros no teníamos eso en nuestro programa. Creo que también éramos más realistas, en cuanto que nosotros teníamos conciencia de clase y ellos no la tenían. Ellos trataban de cantar desde la voz del pueblo y realmente casi todos, o todos, pertenecían a la clase media o a la burguesía. En cambio, en nosotros había una conciencia de clase y, en un caso muy evidente, que es el de Jaime Gil de Biedma, toda su aproximación a la temática digamos comprometida, para entendernos, está hecha desde el punto de vista de la mala conciencia. Es un hombre que pertenece a una clase social a quien Gil de Biedma responsabiliza de muchas de las cosas

que ocurrieron en España. Citaré a Carlos Bousoño, que ve en nosotros un mayor equilibrio entre lo ético y lo estético, y creo que esto es lo que nos diferencia y lo que nos aproxima a aquellos poetas de la primera generación de la posguerra, los llamados sociales.

R. Ch. y A. P.: Has hablado antes del intento, que es común en todos los poetas de vuestra promoción, de crear una poesía del lenguaje cotidiano. ¿Tú crees que esta es una característica de todos vosotros?

A. G.: Sí, yo creo que sí, creo que ese intento de hacer una poesía desde la lengua coloquial, muy evidente en Jaime Gil de Biedma, lo vuelvo a citar a él, en el primer Valente, en José Agustín Goytisolo, creo que en mí también, es una tónica generacional y común. También esto es evidente en Francisco Brines y en el mismo Claudio Rodríguez. Eso, y el intento, como denominador común y general, de hacer siempre una poesía de la experiencia, es decir una poesía que, de alguna manera, más o menos directa o indirectamente, tiene alguna referencia a algo que está fuera del poema, que es la realidad.

R. Ch. y A. P.: Volviendo un poco los ojos hacia la situación de la que llamas vuestra «promoción», ¿nos puedes hablar de la evolución que han seguido sus distintos componentes?

A. G.: Bueno, por supuesto que la temática se ha alterado o en algunos casos se ha cambiado, eso es inevitable. Pero creo que, en general, seguimos fieles a los presupuestos de los que hablé, el lenguaje, muy próximo, muy hecho desde el habla cotidiana, y el afán de hacer una poesía de la experiencia. Hay algún caso en que esto no es así, hay algunos poetas que han evolucionado mucho, por ejemplo, Valente. Valente, que en su punto de partida está muy próximo a nosotros en todo esto, en este momento está más próximo a las actitudes vanguardistas o a mi modo de ver pseudo-vanguardistas, porque una parte muy importante de lo que es la vanguardia es la invención, la creación desde la nada, y esto en gran parte es una repetición de lo ya hecho, y por lo tanto no creo que se le pueda llamar vanguardia en un sentido muy estricto. Pero los demás creo que hemos seguido siendo fieles a esos dos denominadores comunes que marcaron el principio de nuestra escritura.

R. Ch. y A. P.: Después de una época en la que más o menos parecía que ya no se hablaba de vuestra generación, ahora de pronto empezáis a aparecer de nuevo en el mundo literario y en la temática de las revistas,

quizá ha influido en ello la publicación de las *Memorias* de Barral, y más directamente, la *Antología* de Hortelano, pero de algún modo parece que se empieza a descubrir que vosotros teníais una estética, teníais toda una serie de planteamientos que no era ese garbancerismo de que se os pudo acusar en un determinado momento. ¿Cómo crees que vuestra presencia puede influir en el momento actual en las nuevas generaciones?

A. G.: A mí me parecía siempre muy injusto este desprecio que hubo por los que yo considero mejores poetas de mi promoción. Se hablaba, entonces, de la literatura de la berza, y creo que nosotros, en general, no solo hablo de mí, estuvimos siempre preocupados por el problema de la expresión poética, por el problema de la pura expresión, y eso ahora se está viendo, como decís. Pienso que también hay generaciones o promociones que necesitan, para afirmarse, negar lo que les precede, y creo que esto ocurrió en España al terminar los años sesenta, cuando aparecieron los primeros poetas llamados desafortunadamente «novísimos». Quisieron dar un salto atrás, se quisieron hacer un árbol genealógico muy ilustre, y se declararon descendientes directos de la generación del veintisiete. En realidad, creo que no pudieron dar ese salto, nosotros estábamos por en medio y ahora han tropezado con nosotros. Sinceramente, y creo que lo puedo decir con ninguna inmodestia —lo creo un hecho pensando en los poetas que yo más admiro de mi promoción—, creo que esto era inevitable: tenían que tropezar con nuestro grupo.

R. Ch. y A. P.: Has hablado de los novísimos, y enlazando con lo que has dicho, ¿qué opinión tienes del panorama poético actual?

A. G.: Si os he de ser sincero, se publica tanta poesía en este momento, hay tantos nombres para mí nuevos cada vez que vengo a España, que no puedo hablar con mucho conocimiento de causa porque son solamente una pequeña cantidad de esos libros nuevos los que yo leo todos los veranos. Advierto, en general, que todos estos poetas jóvenes escriben muy bien. Algunos tienen una voz muy personal, pero son, a mi modo de ver, los menos. Lo que advierto es una tónica muy repetida, una falta de relieves y de perfiles en los distintos nombres, muchos libros intercambiables. No sé... Esa es mi opinión, un poco necesariamente injusta, porque, como te digo, no conozco a todos los jóvenes poetas que ahora sacan libros. Debe ser muy difícil publicar libros, pero no lo parece tanto a juzgar por la cantidad de libros que se ven en las librerías. Me parece que ahora se

publica más poesía que nunca, y más libros que nunca, y editados también con más sentido comercial que antes. Ya no son aquellas pequeñas ediciones, aunque muchas sigan siéndolo, hay otras colecciones con más audiencia, distribuidas como libros «normales», por decirlo de alguna forma.

R. Ch. y A. P.: ¿En qué medida crees que esta especie de intercambiabilidad de la que hablas, de los poetas, puede tener sus raíces posiblemente en toda una serie de tendencias que pusieron, según nuestro parecer, sobre el tapete los novísimos?

A. G.: Bueno, verás, yo creo que precisamente porque ellos no quieren hacer, al contrario que nosotros, poesía de la experiencia, escriben más bien poesía en función de programas estéticos, y esa puede ser una causa de que la poesía de todos ellos sea muy uniforme, muy parecida. Claro que no todos son así. Siempre hay que hacer salvedades y diferencias, siempre hay nombres inevitables, ya entre ellos, a pesar del poco tiempo que llevan escribiendo, que destacan verdaderamente con relieve, como pueden ser, para citar dos ejemplos, la poesía de Pedro Gimferrer, o la de Colinas. Son dos ejemplos, no quiere decir que sean estos dos solo. Pero la cantidad de nuevos poetas y de libros es tal, que estas excepciones creo que no desmienten la tónica general de uniformidad e intercambiabilidad que yo os decía.

R. Ch. y A. P.: Parece que en estos momentos en la poesía actual hay muchas influencias del irracionalismo, del romanticismo alemán, de los visionarios ingleses, ¿crees que esto es cierto y que puede ser significativo de algo?

A. G.: Yo veo una tendencia hacia el irracionalismo, y la veo como una tendencia que no se manifiesta solo en la poesía, sino en muchos otros aspectos, y noto con verdadero terror que el irracionalismo es una tentación muy viva para los jóvenes, aquí y en otros países. Ese renacer religioso en sectas olvidadas o recién creadas no deja de producirme miedo. Ya se había hablado hace mucho tiempo del asalto a la razón, y parece que ese asalto no acaba de terminar nunca. De manera que esa influencia del irracionalismo a la que os referís la veo muy patente. En parte, supongo que será una reacción también contra los mayores, que somos nosotros en cierto modo, y que hicimos una poesía más racional. Pero pienso que quizá no dure mucho esa tendencia y que hay síntomas de que estos poetas están rectificando sus

primeras actitudes, tan extremadas en cuanto a lo estético y lo irracional, y me parece que posiblemente evolucionen. Y es posible que esa evolución vaya por una aproximación a las actitudes racionalistas.

5. Carmen Martín Gaité. Verbo-sujeto-predicado [228](#)

Novelista y ensayista, Carmen Martín Gaité es una de las personalidades de nuestro mundo cultural. Ha escrito bastantes libros. Y siempre de calidad. Libros que revelan a una personalidad independiente y poderosa. Perpetuamente interesada en el porqué de todas las cosas.

En 1958, la primera novela de Carmen Martín Gaité, *Entre visillos*, obtenía el Premio Nadal, un premio que ya había recaído en otras obras del núcleo madrileño de lo que después se llamaría generación del realismo crítico. Siguieron algunos relatos breves, hasta que, con otra novela (*Ritmo lento*), se abrió un largo periodo de diez años de silencio narrativo. La novelista parecía haber muerto y, en su lugar, vivía ahora una mujer interesada por los problemas de la historia del XVIII español, que daba a luz dos ensayos: *El proceso de Macanaz* y *Usos amorosos del siglo XVIII*. El silencio se rompió en 1974 con *Retahílas*.

CONVERSAR SIN FIN

Rafael Chirbes y Ana Puértolas: ¿Por qué este largo paréntesis como novelista?

Carmen Martín Gaité: Para mí, *Ritmo lento* fue como el paso hacia otro tipo de escritura más reflexiva. Eso me abrió paso al ensayo. Tuve algunas colaboraciones en revistas y, paralelamente, empecé a aborrecer un poco la literatura de ficción y a estudiar, porque yo tenía muchas lagunas, por ejemplo, en Historia. Y, en ese tiempo, hacia el año sesenta y cuatro, se me apareció un personaje histórico sobre el cual se conocía muy poco, que es Macanaz, y, claro, los archivos te cogen mucho. Empecé a interesarme más. Me hice socio del Archivo Histórico Nacional. Y eso fue todo: no hubo otra razón para mi silencio que la pesquisa aquella. Me entusiasmaba mucho y vino a sustituir las aficiones literarias. Luego, más tarde, el libro de Macanaz, que me había llevado a estudiar el siglo dieciocho, enganchó con

lo de los usos amorosos, que llegó a ser otro libro. Al mismo tiempo, mientras le daba vueltas al personaje de Macanaz, un hombre que escribe cartas, que envía constantes cartas a España, sin saber si son o no recibidas, sin recibir —él mismo— contestación a sus mensajes, se cocía en mi cabeza *Retahílas*, una novela en la que la conversación es tema clave.

R. Ch. y A. P.: Tu narrativa ha sido siempre intimista, hecha —como bien indica el título de una de tus obras, *Fragmentos de interior*— de murmullos, de pequeñas vivencias, de largas conversaciones. ¿Es el hecho de ser mujer el que te da esta óptica de ver las cosas desde la ventana y de considerar la conversación como aventura?

C. M. G.: Bueno, yo creo que a las mujeres de nuestra generación se nos tenía, ciertamente, encerradas en casa. Incluso aunque fuésemos chicas con estudios y esas cosas. Sí, creo que fue un poco inevitable en nosotras la óptica de ver las cosas desde dentro de la casa. Lo de la conversación como cosa de mujeres es otro tema.

Yo no creo que sea exclusivo de las mujeres el añorar una conversación bien montada. Yo creo que todo el mundo está muy sediento de conversación, de escuchar historias, de contarlas y que se las escuchen. Lo que pasa es que no hay muchas ocasiones de conversar, actualmente, y entonces se va atrofiando esa capacidad de hablar, que creo que es una de las características inherentes al ser humano.

R. Ch. y A. P.: Por debajo de esa perpetua insistencia en la comunicación, lo que parece que hay en tus novelas es la constancia de la incomunicación.

C. M. G.: La incomunicación que se da entre las personas la achaco a una falta de interés por los demás. La gente suele relacionarse de forma compulsiva. Se ha separado radicalmente el mundo del ocio del mundo del trabajo, y ese corte impide que se disfrute serenamente de cualquiera de las dos cosas.

R. Ch. y A. P.: En alguna narración tuya —hablamos de *Las ataduras*— da la impresión de que distingues entre un mundo urbano, feroz, y un mundo rural, al que le adjudicas, de manera casi utópica, la posibilidad de comunicación.

C. M. G.: Cuando escribí *Las ataduras*, en el año sesenta, había gran diferencia entre el mundo rural y el urbano. Hoy empieza a fallar, también en aquel, la comunicación. En los pueblos que yo frecuento, la afluencia

masiva de la televisión a los hogares, y de los coches, ha hecho que el mundo urbano se instale en el rural, con la misma urgencia y con menos gratificaciones. Los últimos años, las cosas han cambiado cantidad.

UNA GENERACIÓN

R. Ch. y A. P.: ¿Os están descubriendo ahora, cuando ya se os daba por acabados, a los de vuestra generación?

C. M. G.: Yo no creo que mi caso sea ese. En realidad, lo que vosotros decís mi «generación» estaba ya descubierta hace mucho tiempo. Digo decís, porque yo no creo que fuéramos una «generación» en sentido literario. Éramos amigos y escribíamos, cada uno a su manera, nuestras cosas. También había inquietudes en común. Pero ellos estaban descubiertos. Yo no. Y estoy realmente sorprendida del éxito de *El cuarto de atrás*. Yo no soy de los que van por las librerías preguntando cómo se vende, pero por las cartas que recibo y por la gente que me lo dice, parece que está gustando mucho. Y no es que a mí no me guste. A mí me gusta, pero considero, por ejemplo, que mi mejor obra es *Retahílas*. Son cosas difíciles de explicar.

R. Ch. y A. P.: ¿Has intentado explicártelo?

C. M. G.: Puede ser que se haya incorporado al público lector gente muy joven. Los jóvenes quieren ponerse en contacto con la historia más reciente, por medio de personas que la han vivido directamente y que son capaces de recordarla con serenidad. Ese es el tema de *El cuarto de atrás*, y puede que en ello esté el gran secreto de su éxito.

R. Ch. y A. P.: En cualquier caso, desde unos años a esta parte, los comentarios que han podido leerse sobre vuestro grupo, sobre la literatura de los cincuenta no han sido demasiado laudatorios: que si berza, que si idealismo disfrazado de acercamiento a la realidad, señoritos que querían escribir sobre los obreros. Parece que la sintonía de la crítica en estos últimos años iba en otras ondas, ¿no ha podido influir eso en el olvido de vuestro grupo?

C. M. G.: Por supuesto. Aquí privan las modas. Cuando algo se pone de moda, hay que seguirlo a pies juntillas. Hay que escribir tal y como dictan. Y, claro, yo no sigo modas. No me esfuerzo en intentar que no se entienda

lo que escribo, sino todo lo contrario. Procuro escribir yo. Al margen de las modas. Procuro escribir clarito: sujeto, verbo, predicado.

R. Ch. y A. P.: Sin embargo, tú también trabajas como crítico, ¿sigues como crítico el mismo camino personal que como narradora?

C. M. G.: Yo pienso que es importante el poder decir las cosas ingenuamente. Yo tenía un amigo, Gustavo Fabra, que murió. Él hablaba siempre de la mirada ingenua. De alguna manera ingenua, porque ingenuos no somos nadie. Pero yo, ante un libro, me pongo siempre como si fuera la primera vez que sé de ese libro, y sin andar mirando lo que han dicho otros críticos. Si tiene algún valor lo que yo digo es lo de aquel niño de la fábula que dijo: «el rey va desnudo», cuando todo el mundo decía que estaba cubierto por ropajes maravillosos. Yo, cuando escribo de libros, si no veo un mérito en una cosa, para mi gusto, digo: «Aquí no le veo la gracia». Y lo digo de la manera más coloquial que puedo decirlo, sin apoyarme en otros testimonios de autores a la moda. Lo digo desde mí. Claro está que me equivoco muchísimas veces; esa desventaja tiene que te equivoques muchísimas veces. Pero tiene la ventaja sincera de la mirada ingenua.

INTERÉS DE LA VANGUARDIA

R. Ch. y A. P.: ¿Qué autores crees que te han influido?, ¿cuáles te gustan?

C. M. G.: Los que me han influido de veras, y nunca lo digo delante de un micrófono, porque me da vergüenza, son los folletines. Luego, cuando he sido algo más mayor, y también de bastante jovencita, he leído todo el noventa y ocho muy bien. A mí me ha podido influir mucho Clarín, Valle-Inclán o Baroja... No sé si influir, pero son los autores que yo he leído con verdadero entusiasmo. Como a toda la gente de mi época, también me ha marcado mucho una cierta literatura italiana, tal vez poco conocida aquí, de los años cincuenta. Hablo de Pavese, de Svevo, de Italo Calvino. Hay autores intelectuales y autores cordiales. Los que he citado son autores cordiales todos ellos, y a mí me gustan.

R. Ch. y A. P.: Como lectora y como crítico, debes tener un conocimiento de las tendencias de vanguardia. Sin embargo, a la hora de escribir, o cuando hablas de tus preferencias, permaneces al margen de ellas, ¿es que no te interesan?

C. M. G.: Las vanguardias me interesan mucho, contra lo que podáis suponer. Lo que me interesa de una narración (porque estoy hablando de literatura narrativa), lo que me interesa siempre, aunque se utilicen técnicas de vanguardia, es que haya un contenido: lo primero para contar una historia es que haya una historia que contar. Si no hay una historia que contar, yo no soy tonta, y me suena a hueco. Puede estar contada como se quiera (y así ocurre en el libro de Esther Tusquets, en el de Álvaro Pombo, en el de Juanjo Millás),[229](#) pero tiene que haber una funcionalidad. La técnica tiene que servir para algo. No soporto que te den gato por liebre. En los libros que te he citado, por hablar de algunos recientes, puedes seguir la historia, con obstáculos, esparcimientos, paréntesis, pero puedes seguirla. Lo malo es la narración vacía. Hay mucha gente que se aprovecha de estos vanguardismos para meterte, con la mayor impostura, con la desfachatez y audacia más grandes, cosas vacías: simplemente nada. Eso, hecho además con pedantería, no lo soporto.

El lenguaje, si no es vehículo de alguna cosa que se tiene que decir, me parece bueno para las clases de gramática, para estudiarlo en la escuela. Narrar es otra cosa. Mira, un libro bueno es ese que lo coges y no hay manera de soltarlo, es pasarte de estación en el metro. Estar leyendo y decir: «¡Anda, si tenía que bajar en Retiro y estoy en Banco!», eso es un libro, y eso me ha pasado a mí con el libro de la Tusquets, y es un libro de vanguardia.

R. Ch. y A. P.: Entre la gente que escribe en España, en estos momentos, ¿con quiénes te identificas, quiénes te interesan más?

C. M. G.: Sería muy difícil hacer ahora una recapitulación, pero a través de mis críticas en *Diario 16* veréis que no soy un crítico muy exigente, en el sentido de que para darle un palo yo a un libro hace falta mucho. Me gusta bastante gente. He hecho críticas muy buenas de toda esa gente de la que os hablaba. De los amigos más amigos, de los de mi tiempo y que son amigos carnales, es más difícil que yo te diga si están bien o están mal, porque me puede mover la amistad y me resulta más difícil. Si te digo que escribe bien Jesús Fernández Santos, o que escribía bien Aldecoa, que fue uno de mis maestros y al que yo tengo por encima de lo que normalmente se le tiene, no te estoy diciendo nada.

De la gente nueva, ya sabéis algunos nombres: Álvaro Pombo, Esther Tusquets, Juanjo Millás. Tres en un año no es poco, y puede que me salte

alguno. La gente está escribiendo bien. Luego ya, entre los consagrados, Torrente Ballester, por ejemplo; pero eso lo sabe todo el mundo.

Sigue la conversación, circula el recorte de una crítica durísima de Carmen Martín Gaité, y referida al libro de Azúa.[230](#) Sigue la conversación y va por los derroteros de los pedantes que no tienen nada que contar y quieren engañar al público, de que la Cantudo no sabe estar en un escenario ni llevar un mantón de Manila... El aire del abanico parece haber secado el último resto de vino en la botella.

Bibliografía

- ANIORTE LÓPEZ, Javier, «Rafael Chirbes, traducción y reconocimiento en Alemania: Los paisaje del alma», en *Las letras valencianas en la literatura universal: Problemas de recepción y traducción: el paisaje y el tiempo*, Juan Antonio Albaladejo Martínez y Miguel Ángel Vega Cernuda (coord.), Editorial Bienza, Sevilla, 2012, pp. 149-156.
- BARJAU, Teresa y PARELLADA CASAS, Joaquim, «Rafael Chirbes, en Beniarbeig», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 803 (2013), pp. 13-21.
- BENET, Juan, *La inspiración y el estilo* [1966], Seix Barral, Barcelona, 1973.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones*, Taurus (Clásicos radicales), Barcelona, 2018.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Narrativa democrática contra la historia», en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, José B. Monleón (coord.), Akal, Madrid, 1995, pp. 38-62.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Recordando algunas cosas (Para contextualizar la narrativa de Rafael Chirbes)», en *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Augusta López Bernassochi y José Manuel López de Abiada (eds.), Editorial Verbum, Madrid, 2011, pp. 251-266.
- BONET, Juan Manuel, «Presentación de las revistas *Diwan* y *Trama*», *El País*, 12 de mayo de 1978. En línea: https://elpais.com/diario/1978/05/12/cultura/263772001_850215.html
- CABEZALÍ, Elena, «Rafael Chirbes, la tercera persona compasiva», en *El universo de Rafael Chirbes*, Javier Lluch-Prats (ed.), Anagrama,

Barcelona, 2021, pp. 41-51.

CALVO CARILLA, José Luis, «Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes», en *El relato de la Transición: La Transición como relato*, Juan Carlos Ara Torralba y Antonio Ansón Anadón (coord.), Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2013, pp. 119-146.

CIENFUEGOS, José, «Los años de internado», en *El universo de Rafael Chirbes*, Javier Lluch-Prats (ed.), Anagrama, Barcelona, 2021, pp. 19-40.

CHIRBES, Rafael, «Temporada baja», *Revista de Occidente*, 98-99 (1989), pp. 83-88.

CHIRBES, Rafael, *La caída de Madrid*, Anagrama, Barcelona, 2000.

CHIRBES, Rafael, *El novelista perplejo*, Anagrama, Barcelona, 2002.

CHIRBES, Rafael, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Anagrama, Barcelona, 2010.

CHIRBES, Rafael, «“Todas las literaturas son luchas políticas”. Entrevista», *Sin Permiso*, 11 de marzo de 2012. En línea: <https://www.sinpermiso.info/textos/todas-las-luchas-literarias-son-luchas-politicas-entrevista>

CHIRBES, Rafael, «Carlos Aguinaga, el sabio que me enseñó a leer», *El País*, 13 de septiembre de 2013.

CHIRBES, Rafael, *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, Anagrama, Barcelona, 2021.

CHIRBES, Rafael, *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Anagrama, Barcelona, 2022 [2022a].

CHIRBES, Rafael, «Un parlamento que no pronuncié», *Quimera. Revista de Literatura*, 457 (enero de 2022), pp. 19-21 [2022b].

COSTA, Jordi, *Cómo acabar con la Contracultura. Una historia subterránea de España*, Taurus, Barcelona, 2018.

DEL VAL, Fernando, «Biocronología de Rafael Chirbes», *Turia: Revista Cultural*, 112 (2015), pp. 280-305.

DÍAZ VENTAS, Álvaro, «La adaptación televisiva de *Crematorio*. De la revisión histórica del 68 a la trama *noir* de la corrupción», *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44 (2020), pp. 201-227.

- DÍAZ VENTAS, Álvaro, «La relación entre Carlos Blanco Aguinaga y Rafael Chirbes a través de su correspondencia», en *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, José Teruel y Santiago López-Ríos (eds.), Iberoamericana/Vervuert (La casa de la Riqueza), Madrid/Frankfurt, 2023.
- GONZÁLEZ-CALERO, Alfonso, «Rafael Chirbes y la revista Ozono. Amigos y cómplices», *Quimera. Revista de Literatura*, 457 (enero de 2022), pp. 26-29.
- GOYTISOLO, Juan, *El furgón de cola* [1967], Seix Barral, Barcelona, 1976.
- HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2004.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «La generación bífida», *El País*, 27 de noviembre de 1988. En línea: https://elpais.com/diario/1988/11/27/opinion/596588409_850215.html
- HERRALDE, Jorge, «Paris-Austerlitz. Génesis y gestación de una novela», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 834 (2016), pp. 2-3.
- LABRADOR, Germán, «Lo que en España no ha habido: la lógica normalizadora de la cultura postfranquista en la actual crisis», *Revista Hispánica Moderna*, 68.2 (2016), pp. 165-192.
- LABRADOR, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultural en la transición española (1968-1986)*, Akal, Madrid, 2017.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «La Celestina como modelo de Rafael Chirbes en Crematorio», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 163-190.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Asuntos dominantes en el trabajo periodístico de Rafael Chirbes a partir de los textos de la revista Ozono (1975 y 1979)», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 71 (2021), pp. 213-243.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, «Entrevista a Rafael Chirbes», en *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.), Editorial Verbum, Madrid, 2011, pp. 12-20.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, «Un sabueso a la caza de la verdad. Calas en la recepción crítica de Rafael Chirbes en Alemania», *Turia: Revista Cultural*, 112 (2015), pp. 191-200.

- MAINER, José Carlos y JULIÁ, Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Obras Completas v. Ensayos II. Ensayos literarios*, Jordi Gracia (pr.), José Teruel (ed.), Círculo de Lectores/Espasa, Barcelona, 2016.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Obras Completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, José Teruel (ed.), Círculo de Lectores/Espasa, Barcelona, 2017.
- MARTÍNEZ, Guillem (ed.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Penguin Random House, DeBolsillo, Barcelona, 2012.
- MARTÍNEZ, Guillem y ECHEVARRÍA, Ignacio, «Germán Labrador: “No hay un relato colectivo sobre la destrucción de la primera generación de la democracia”», *Ctxt*, 28 de noviembre de 2020. En línea: <https://ctxt.es/es/20201101/Culturas/34244/german-labrador-entrevista-democfacion-transicion-guillem-martinez-ignacio-echevarria.htm>
- MOLINERO, Carme y YSÀS, Pere, *La Transición. Historia y relatos*, Siglo XXI, Madrid, 2018.
- MORÁN, Gregorio, *El precio de la Transición* [1991], Akal, Madrid, 2015.
- MORENO, Manuel y CUEVAS, Abel, *Todo era posible. Revistas underground y de contracultura en España: 1968-1983*, Libros Walden, Madrid, 2020.
- MUÑOZ SORO, Javier, *Cuadernos para el diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, Marcial Pons, Madrid, 2006.
- NICHOLS, William J., «Sifting through the Ashes. An interview with Rafael Chirbes», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12 (2008), pp. 219-235.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Obras Completas. Tomo i* [1941], Federico Sainz de Robles (ed.), Aguilar, Madrid, 1968.
- PERIS LLORCA, Jesús, «Acumulaciones primitivas de capital. La narrativa de Rafael Chirbes como genealogía del presente», en *El universo de Rafael Chirbes*, Javier Lluich-Prats (ed.), Anagrama, Barcelona, 2021, pp. 477-493.

- RANCIÈRE, Jacques. *Historia y relato*, Editorial Catálogo, Santiago de Chile, 2017.
- ROJO, José Andrés, «*Mimoun*, un brillante ejercicio de contención. Acercamiento a Rafael Chirbes», *Cuadernos del Sur*, 9 de noviembre de 1989, p. 28.
- ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre una sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Editorial Kairós, Barcelona, 1970.
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara, «“La novela es indisoluble de la historia”. Reflexiones políticas y literarias de Rafael Chirbes», en *El universo de Rafael Chirbes*, Javier Lluch-Prats (ed.), Anagrama, Barcelona, 2021, pp. 61-73.
- SASTRE, Alfonso, «Notas para una sonata en mi (menor)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2008. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-para-una-sonata-en-mi-menor/>
- STEENMEIJER, Maarten, «Traducción, difusión y recepción de la obra de Rafael Chirbes», en *El universo de Rafael Chirbes*, Javier Lluch-Prats (ed.), Anagrama, Barcelona, 2021, pp. 567-588.
- TERUEL, José, «Semblanza de Editorial Nostromo (1973-1976)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), EDI-RED, 2015. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-nostromo-1973-1976-semblanza/>
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Crítica, Barcelona, 1998.
- VILARÓS, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* [1998], Siglo XXI, Madrid, 2018.

Notas

[1](#) Álvaro Díaz Ventas es docente e investigador en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en la narrativa y la poesía españolas de los siglos XX y XXI, con especial énfasis en la obra de Rafael Chirbes y el periodo de la Transición.

[2](#) Rafael Chirbes ya había sido detenido y encarcelado durante periodos más breves en varias ocasiones previas como consecuencia de su militancia universitaria; por ejemplo, en 1968 fue enviado «durante setenta y dos horas» a la Dirección General de Seguridad de la Puerta del Sol [Del Val 2015:284].

[3](#) Un estudio más en profundidad de la relación entre Carlos Blanco Aguinaga y Rafael Chirbes en Díaz Ventas [2023].

[4](#) En el archivo de la Fundación Rafael Chirbes se conserva un documento con las lecturas obligatorias del Departamento de Español de la Universidad de Fez durante el curso escolar 1979-1980. Entre esas obras, se encuentran títulos como *Las buenas intenciones*, de Max Aub; la *Antología poética* de Luis Cernuda publicada por Alianza Editorial; los *Escritos políticos* de Simón Bolívar; *Lo prohibido*, de Benito Pérez Galdós; *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa; o *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo.

[5](#) «La verdad es que *Mimoun* no era una primera novela (más bien, la cuarta)» [Chirbes 2010: 274]. Además de la mencionada *Las fronteras de África*, nuestro autor escribió antes de *Mimoun* otras dos novelas: una que «seguramente sería un antecedente más bien metafísico de *La buena letra*» y «una tercera que se desarrollaba [...] a bordo de un transatlántico y que —escribe el autor— hoy solo me obligaría a leer un jefe de policía armado con una picana» [Chirbes 2010:275-276].

[6](#) Véanse los trabajos de López de Abiada [2015], Anierte López [2021] y Steenmeijer [2021] para ahondar en el éxito de crítica y público que las novelas de Rafael Chirbes obtuvieron en Alemania. Para la recepción de las novelas del autor en ese país fue fundamental la acogida del prestigioso crítico Marcel Reich-Ranicki, que elogió *La buena letra* (1992), *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000) en el programa de televisión *Das Literarische Quartett*.

[7](#) La serie presenta una visión desideologizada de la novela que desarrolla una trama de género negro basada en la corrupción política a partir de motivos que no son centrales y diluye la visión histórica que se plantea en el texto, véase un análisis de la adaptación de *Crematorio* en Díaz Ventas [2020].

[8](#) «De algún modo, que Chirbes (en tanto que “genio”) “hubiese visto venir la crisis” justificaría que la crisis hubiese sido invisible para los demás mortales, que él lo viese todo permite a los demás despertarse “con resaca”» [Labrador 2016:188].

[9](#) Para profundizar en la biografía de Rafael Chirbes, véanse la exhaustiva «Biocronología de Rafael Chirbes» publicada por Fernando del Val [2015], y los trabajos testimoniales escritos por José Cienfuegos [2021] o Elena Cabezalí [2021].

[10](#) «A *Ozono* fui porque los que la montaron eran del mundo de la música y buscaban a alguien que supiera algo de libros y de cine» [Barjau y Parellada Casas 2013:4].

[11](#) A partir de 1993 se inició una segunda etapa de la revista que llega hasta nuestros días, en la que la publicación está dirigida por Miguel Riera.

[12](#) Cfr. Javier Muñoz Soro, *Cuadernos para el diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo* para una profundización en la importancia de la revista durante la última década de la dictadura.

[13](#) Para ahondar en la trayectoria de la contracultura española, consúltese Costa, *Cómo acabar con la contracultura...* [2018].

[14](#) Jacques Rancière define así el concepto de «relato fundador», que bien podría aplicarse en este contexto: «¿Qué es un relato fundador? [...] es aquel que anula justamente la diferencia entre relato y saber, la diferencia entre literatura y ciencia, la diferencia, se podría incluso decir, entre el acontecimiento y su verdad» [2019:46]. En el caso de la visión triunfalista sobre la Transición española que se impuso como dominante desde un primer momento como «relato fundador» de la democracia, recuerda Blanco Aguinaga al contextualizar el proyecto narrativo de Rafael Chirbes que «la interpretación de la Transición y de los cambios que trajo consigo fue no solo positiva, sino, a niveles oficiales, desorbitadamente eufórica» [Blanco Aguinaga 2011:41]. Así lo reflejan multitud de trabajos sobre el periodo, como el de los historiadores Carme Molinero y Pere Ysàs [2018]: «Desde la década de los años ochenta la Transición se ha presentado como modelo de cambio exportable, así como motivo de orgullo nacional por la reconciliación lograda» [2018:243].

[15](#) El artículo que Jacobo Llamas Martínez [2021] dedica a estudiar los textos de Rafael Chirbes en la revista *Ozono* es uno de los pocos estudios académicos que hasta la fecha ha abordado el corpus de textos que recuperamos en esta edición.

[16](#) En una entrada de su diario fechada el 29 de mayo de 2005 y contextualizada en el encuentro que Rafael Chirbes tiene con Juan Goytisolo en un acto en Alemania tras décadas sin verse los dos autores, escribe: «después de una desagradable experiencia que tuve con él [...], mantengo la posición de que hay que evitar tener contactos con Juan Goytisolo si uno no quiere acabar atrapado en alguna red de malentendidos. [...] Hoy se ha acercado: Los incidentes pasan, la amistad queda, me ha dicho. Y ha añadido: Mándame algún libro tuyo. Amigos comunes me dicen que son muy buenos, pero yo no los he leído [...]. Sé que no es verdad, al menos *Mimoun* me consta que lo leyó y, además de leerlo, comentó a bastantes personas que era una novela muy mala. Cualquier palabra que un español escribe sobre Marruecos, Goytisolo la lee y la comenta, la fiscaliza, es competencia desleal en un mercado cautivo; como Cristo ve a cualquiera que profana un templo suyo y lo castiga» [Chirbes 2022a:88].

[17](#) Alejo Carpentier: *El recurso del método*, Madrid, Siglo XXI, 1974 (*Las notas a pie de página son del autor o de los autores de los artículos o de las entrevistas. Las notas añadidas por el editor se señalan con «N. del E.»*).

[18](#) Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 1 (mayo de 1975). (*N. del E.*).

[19](#) «Deteneos un poco más en considerar este caos...».

[20](#) Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 1 (mayo de 1975). (*N. del E.*).

[21](#) Es una cuestión complicada la de las implicaciones políticas y sociales de la obra de arte. Al hablar del sustrato común en Borges y Bertolucci me refiero a ese carácter que nos une aún con una obra de arte de la antigüedad clásica, pese a la desaparición de las formas políticas y sociales que condicionaron el nacimiento de la obra y de las cuales la obra es en gran medida un reflejo.

[22](#) Nuestro máximo representante del realismo es sin duda mal conocido por los que le achacan una captación estrecha de lo real-externo, olvidando que el mundo de los sueños, el símbolo y el personaje-idea son constantes en la novela galdosiana. Leyendo a Galdós uno tiene siempre la impresión de que casi todo Buñuel se encuentra allí en germen.

[23](#) ¿Hay en apariencia menor respeto por la obra de Shakespeare que el de Orson Welles en la elaboración de su *Campanadas a medianoche*? En realidad, pocas veces se ha hecho una película tan rabiosamente shakespeariana. Pero es, a la vez, una película con un autor innegable. Allí están Shakespeare y Orson Welles. Estamos todos nosotros. Nadie, sin embargo, podría distinguir del todo quién es quién en el conglomerado resultante.

[24](#) La obra de Benito Pérez Galdós supone una de las referencias fundamentales para el proyecto narrativo de Rafael Chirbes, que, como se detalla en la introducción, valoró incluso escribir una tesina sobre el canario. En el volumen ensayístico *Por cuenta propia. Leer y escribir*, le dedica a su figura el texto «La hora de otros (Reivindicación de Galdós)» [2010:112-149], que recomendamos consultar para ahondar en la visión de Chirbes sobre la novelística galdosiana. (*N. del E.*).

[25](#) En la tercera página del número 2 de *Ozono*, en una sección introductoria dedicada a recopilar los comentarios que ha suscitado la aparición de la revista, se recogen las siguientes palabras del director de *Tormento* (1974), Pedro Olea, sobre este texto de Rafael Chirbes: «Enhorabuena por vuestra revista, me parece co... [...]. Rafa Chirbes ha hecho la crítica más profunda que se ha publicado sobre mi película... y la que más me ha hecho recapacitar y pensar [...]. Escribe claro y sin dogmatismos [...]. Quiero suscribirme a *Ozono*». (*N. del E.*).

[26](#) En el número 624 de la revista *Triunfo*, publicado el 14 de septiembre de 1974, se incluye una entrevista a Pedro Olea en la que se recogen las siguientes palabras del cineasta: «En censura tardaron bastante tiempo en darnos una respuesta, entre otras cosas porque coincidió con la muerte de Carrero Blanco y el cambio de Gobierno. No hicieron ninguna supresión, aunque sí diversas “recomendaciones”, como que el cura que interpreta Ismael Merlo no fuese glotón —aparecía en un momento hablando con la boca llena—, que no se actualizase la historia y que los móviles del comportamiento del sacerdote Pedro Polo fuesen de verdadero amor». (*N. del E.*).

[27](#) Este es otro personaje constante en Galdós, cuyo representante más definido sea quizá el sacerdote-guerrero, de crucifijo y látigo, que asiste a la ejecución de Riego en el Episodio de la segunda serie que lleva por título *El terror de 1824*. Vale la pena leer la descripción que de él hace Galdós en la página 1735 del primer volumen de la edición en tres tomos de Aguilar.

[28](#) Luis Cernuda, *Poesía completa*, [Barral Editores], 1974; 979 páginas, 750 pesetas.

[29](#) Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 1 (mayo de 1975). (*N. del E.*).

[30](#) Los versos que encabezan la reseña pertenecen a «Retrato de poeta (Fray H. F. Paravicino, por El Greco)», del poemario *Con las horas contadas* [1950-1956]. La contemplación del cuadro de El Greco en el Museum of Fine Arts de Boston fue la anécdota que desencadenó la escritura poética de esa suerte de epifanía que expresa en la composición el exiliado Luis Cernuda al identificarse con la soledad del retratado. (*N. del E.*).

[31](#) Fragmento del poema «En nombre», de *Vivir sin estar viviendo* [1944-1949]. (*N. del E.*).

[32](#) Versos de «Elegía anticipada», de *Como quien espera el alba* [1941-1944]. (*N. del E.*).

[33](#) Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 2 (junio de 1975). El artículo aparece firmado por M. Jiménez y R. Chirbes. (*N. del E.*).

[34](#) Ruedo Ibérico, París, 1971, 166 páginas.

[35](#) *Cómo fue Miguel Hernández*, Planeta, Barcelona, 1975, 200 pesetas.

[36](#) *García Lorca, asesinado: toda la verdad*, Planeta, Barcelona, 299 páginas, 500 pesetas.

[37](#) Una vez en imprenta este artículo, aparece en la revista *Triunfo* (número del 31 de mayo de 1975) la crítica que el propio profesor Gibson hace del libro de Vila-San Juan. Remitimos al lector interesado a la opinión del inglés sobre la investigación «laureada» del señor San Juan.

[38](#) Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 2 (junio de 1975). (*N. del E.*).

[39](#) Barcelona, Seix Barral, 1975.

[40](#) Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 2 (junio de 1975). (*N. del E.*).

[41](#) Barcelona, Seix Barral (primera edición en el año 1961).

[42](#) Barcelona, Seix Barral, 1970.

[43](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 88 (septiembre-octubre de 1975). El artículo aparece firmado de manera conjunta por Manuel Rodríguez Rivero y Rafael Chirbes, amigos y compañeros en el seminario de literatura del profesor Carlos Blanco Aguinaga al que se hace referencia en la introducción. (*N. del E.*).

[44](#) Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, (5, octubre/noviembre de 1975). (*N. del E.*).

[45](#) En la sección de cine del número 4 de *Ozono* —septiembre de 1975—, encontramos una crítica de la película de José Luis García Sánchez firmada por Álvaro Feito en la que se anticipa este texto de Chirbes: «Mientras preparamos en *Ozono* un pequeño estudio sobre este cine español de entidad, aquí va este ligero y elogioso comentario para esta cinta». (*N. del E.*).

[46](#) Utilizaré el término «folletín», pese a ser este propio de la literatura, por parecerme más cargado de connotaciones que cualquier otro —melodrama, por ejemplo— y ser el origen literario de la obra comentada.

[47](#) La ambientación está muy bien conseguida; a pesar de algún fallo que no llega a romper el tono de la época.

[48](#) Hay unas ciertas concomitancias entre la problemática de Olea y la de Gutiérrez. Pero dominan las diferencias en cuanto a su desarrollo. Olea tiende a plantear la imposibilidad de comunicación ligándola al amor físico. Gutiérrez la extiende al plano de la comunicación intelectual. Olea crea historias individuales, incluso cuando las sitúa en un contexto histórico, como es el caso de *Pim, pam, pum...* ¡Fuego! Gutiérrez ahonda el caso individual con una reflexión colectiva.

[49](#) Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 5 (octubre/noviembre de 1975). (*N. del E.*).

[50](#) Juan Goytisolo, *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1975. Publicada para la exportación, por no haber obtenido el permiso de la censura para su distribución en el mercado nacional, parece que va a seguir el mismo camino que las dos anteriores novelas de la trilogía y que el propio autor: el exilio.

[51](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 89 (noviembre de 1975). Este texto está escrito nuevamente al alimón por Manuel Rodríguez Rivero y Rafael Chirbes. (*N. del E.*).

[52](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 89 (noviembre de 1975). (*N. del E.*).

[53](#) Unos meses más tarde, Chirbes escribe una reseña de la edición publicada por Planeta de la obra de Laurence Sterne en el número 11 de *Ozono* —julio/agosto 1976—: «Sterne fue un pastor protestante que poseía un inmenso sentido de la ironía, un positivo escepticismo hacia lo que algunos consideran grandes valores, y una justa y delicada visión humanista. Su novela apareció, en nueve volúmenes, entre 1759 y 1767. Es un producto declaradamente cervantino. Un ejercicio espléndido, considerado por la crítica como clara precursora de la novelística contemporánea. Sterne, con su ingenio y su gracia, practica un divertidísimo juego en el que el lector, admirado y lleno de desconcierto, participa activamente inventando su propia novela a cada paso. Leer este libro es, de verdad, imprescindible. Quien imagine que, al abrirlo por la primera página, va a enfrentarse a una obra académica se encontrará con el profundo mentís de sus propias carcajadas. Pocas novelas tan frescas, tan saludables y apasionantes como este *Tristram Shandy*. Hace algunos meses apareció otra edición en Ediciones del Centro (más cara)». (*N. del E.*).

[54](#) En el siguiente número de *Reseña* —el 90, correspondiente al mes de diciembre de 1975—, encontramos un texto sobre la obra de Laurence Sterne firmado por Sergio Gómez Parra y titulado «Con dos siglos de retraso. Por fin nos llega *Tristram Shandy*». (*N. del E.*).

[55](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 90 (diciembre de 1975). Chirbes había comentado previamente el libro de Vargas Llosa en la sección de «Libros» del número 3 de *Ozono*, de julio de 1975: «Un apasionante estudio sobre el novelista francés y la protagonista de su gran

obra. Vargas Llosa confiesa su pasión por una y otro. Más cerca de la confesión personal que del estudio para especialistas». (N. del E.).

[56](#) Madrid, 1975.

[57](#) La primera parte del trabajo de Vargas Llosa ha visto la luz bajo el título de *Una pasión no correspondida* como prólogo a la edición de *Madame Bovary* publicada en Alianza Editorial, Madrid, 1974, y con traducción impecable de Consuelo Berges.

[58](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 90 (diciembre de 1975). (N. del E.).

[59](#) En marzo de 1977, Rafael Chirbes publicará una reseña muy crítica de la edición y de la obra de Ralph Fox en la «Guía de libros» del número 18 de *Ozono*: «Una especie de catecismo de literatura socialista —de bonito realismo— en el que el lector puede encontrar sus buenas inyecciones de moral proletaria e incluso un guion de cuál es la novela —que-hay-que-hacer-y-no-se-ha-hecho—. Si el lector no se toma las cosas con un poco de coña, puede cogerse una depresión de caballo probablemente incurable al descubrir que lo que el señor Fox —la maravillosa receta para novela del señor Fox— *[sic]* sigue sin escribirse y ello es, además, motivo de alegría para la humanidad. El libro está escrito en los años treinta, aunque el editor ya se ha cuidado de que uno no se entere nunca del detalle. Faltan prólogos, notas, y todo lo que no debería faltar. Sobran unas cuantas frases del texto original». (N. del E.).

[60](#) Efectivamente, en el número 89 de *Reseña*, encontramos unas líneas en la sección «De puertas afuera», firmada por L. S. [Luis Suñén] y S. G. P. [Sergio Gómez Parra], dedicadas a la novela de Osman Lins: «En Europa, la crítica literaria especializada comienza a comparar la novela *Avalovara*, de Osmans Lins, a la “escritura totalizante” de Joyce en su *Ulises*. Osman Lins es brasileño, nacido en 1914 y con una novela anterior, *Retablo de Santa Juana Carolina*, que ya prometía lo que se cumple con *Avalovara*. En *Avalovara* se mueven todos los registros de la narración en una verdadera cantata sobre la destrucción y la felicidad. Es una obra clave y de una belleza tan rara en el campo de la narrativa que, para muchos, es necesario remontarse a aquella «Divina comedia alcoholizada», *Bajo el volcán*, de M. Lowry, si se quiere encontrar un pariente más próximo.

Es difícil que encuentren ustedes *Avalovara* en cualquiera de nuestros escaparates. Que ¿por qué? Pues por lo de siempre: ignorancia o poca rentabilidad». (N. del E.).

[61](#) Desde las páginas de *Ozono*, nuestro autor también alabó la publicación de la obra en prosa de Luis Cernuda unos meses más tarde, en el número 7 de la revista, correspondiente a febrero/marzo de 1976: «Por fin ha regresado Cernuda a nuestro país después de años y años de exilio. En este volumen se recoge por igual su actividad como crítico y reflexivo observador de la literatura y la de creador en prosa: sus *Tres narraciones* o el espléndido poema en prosa *Ocnos*. Recomendable, aunque, quién lo duda, caro». (N. del E.).

[62](#) Francisco Umbral, *Mortal y rosa*, Barcelona, Destino, 1975, 206 páginas.

[63](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 91 (enero de 1976). (N. del E.).

[64](#) Precisamente, en estos días, ha aparecido una colección de artículos de Umbral: *La guapa gente de derechas*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1975, 226 páginas.

[65](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 91 (enero de 1976). (N. del E.).

[66](#) El autor se refiere, respectivamente, a *Elementos de lingüística matemática*, de Sebastià Serrano, y *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, de Jenaro Talens. (N. del E.).

[67](#) César M. Arconada, *La turbina*, prólogo de G. Santonja, Ediciones Turner, Madrid, 1975.

[68](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 92 (febrero de 1976). En el número 5 de *Ozono*, de octubre/noviembre de 1975, el autor publica una breve reseña sobre la novela de Arconada: «De nuevo vuelve a nuestra *Guía* un libro publicado por la editorial Turner en su colección La Novela Social Española. Ya hemos comentado otras veces la importante labor de recuperación que está llevando a cabo esta colección. Esta vez se trata de C. M. Arconada, un novelista alineado en el realismo social, militante socialista y comunista, colaborador de revistas

literarias y boletines políticos (desde *La Gaceta Literaria* al *Mundo Obrero*), residió desde 1939 en Moscú, muriendo en 1964. En esta novela, que data de los años treinta, expone el conflicto entre el proletariado industrial de una central hidroeléctrica y el campesinado retrasado». (N. del E.).

[69](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 92 (febrero de 1976). (N. del E.).

[70](#) Revista de humor editada en Barcelona entre 1974 y 1978 en la que Juan Marsé colaboraba con descripciones satíricas de personajes destacados de la época. (N. del E.).

[71](#) La novela de Carlos Fuentes y sus problemas para ver la luz serían reseñados por Chirbes en la sección «Guía de libros» del número 10 de la revista *Ozono* —junio de 1976—, donde se desarrolla el tema de la censura que sufrieron en España las obras del novelista mexicano: «Carlos Fuentes nació en México en 1928. Obtuvo, con su novela *Cambio de piel*, el premio Biblioteca Breve, en 1967. Aquella novela no gustó a quienes detentan el poder de atar y desatar sobre lo que debemos y no debemos leer quienes malvivimos en este país. Por ello, no apareció en España hasta 1974. Con *Terra nostra* la historia ha estado a punto de repetirse. Una serie de dificultades “administrativas” —inquisicionales— la han mantenido en la clandestinidad durante varios meses. Ahora sale a la luz. Carlos Fuentes es uno de los más interesantes y renovadores novelistas de la actual literatura latinoamericana. Su obra tiene siempre una voluntad de experimentalismo y una vocación totalizadora. Habrá que volver a hablar más detenidamente de esta “suma”, que es por ahora su última producción». (N. del E.).

[72](#) Francisco Umbral fue galardonado con el Premio Nadal de novela en 1975 por *Las ninfas*. El texto de Umbral fue reseñado por Chirbes en el número 8 de *Ozono* —abril de 1976—: «Dos novelas de Umbral llegan a la vez al mercado del libro: *Las respetuosas*, publicada por la ed. Planeta, y esta, *Las ninfas*, premiada y alabada unánimemente por la crítica. En *Las ninfas* se describe una infancia que bien pudiera ser la del propio novelista. Umbral es prolífico, y para él todo buen profesional debe ser capaz de escribir una novela en pocos días. Yo sigo pensando que esto de la literatura exige tiempo y reflexión. De lo contrario, se acaba notando. Umbral escribe bien, pero mucho». (N. del E.).

[73](#) El autor se refiere, respectivamente, a las *Odas* de Horacio y al *Satiricón* de Petronio, publicados ambos en 1975 dentro de la colección «Palabra de siempre» de la Editorial Lumen. Los dos volúmenes fueron reseñados por Chirbes en la «Guía de libros» del número 7 —febrero/marzo de 1976— de *Ozono*. En el texto dedicado al *Satiricón* se muestra entusiasmado ante la nueva colección de Lumen: «Una nueva colección dedicada a los clásicos, de la editorial que ha sabido obtener un crédito por parte de los amantes de la literatura gracias a su continuada labor. Nos referimos a Lumen, a la que, desde estas líneas, reiteramos nuestro agradecimiento. El libro de Petronio es, ya se sabe, un prodigio de vida y naturalidad; uno de esos eslabones que nos ayudan a recuperar el gusto de vivir enterrado bajo los siglos de hipocresía y negación de lo más vivo que el hombre tiene de sí». Por su parte, sobre las *Odas* escribe Chirbes estas líneas: «¿Qué se puede decir de Horacio? Que hay que leerlo muchas veces y volver sobre él en muchas circunstancias. Es incomprensible que no se haya hecho una edición bilingüe, privando a la obra de gran parte de su fuerza». (N. del E.).

[74](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 7 (febrero/marzo de 1976). (N. del E.).

[75](#) Antonio-Prometeo Moya, *Retrato del fascista adolescente*, editorial Seix Barral, Barcelona, 1975, 177 páginas.

[76](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 93 (marzo de 1976). Rafael Chirbes reseña asimismo la obra de Antonio-Prometeo Moya en el número 7 —febrero/marzo de 1976— de *Ozono*: «El autor es un joven obrero de veintiséis años, manchego emigrante en Valencia, y que ha recogido en este volumen una serie de breves ejercicios. Reconozco que no me ha gustado, que me ha parecido confuso y lleno de vacilaciones o de desorbitada exageración, pero está escrito con rabia, con fuerza, rompiendo con todo hasta caer en el artificio... ¡Y eso es un mérito cuando uno está acostumbrado a leer libros que copian otros libros, llenos de aburrimiento y de vacío profesionalismo! Sea bienvenido». (N. del E.).

[77](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 93 (marzo de 1976). (N. del E.).

[78](#) Para profundizar en la trayectoria de Nostromo (1973-1976), consúltese la semblanza escrita por José Teruel («Semblanza de Editorial Nostromo (1973-1976)». En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), EDI-RED, 2015). Como allí podemos constatar, si bien Chirbes se despide de la casa editora en marzo de 1976 desde las páginas de *Reseña*, no será hasta diciembre de ese año cuando Alfaguara absorberá Nostromo, convirtiendo la firma en «una colección más de su amplio programa, rebautizándola con el nombre de Alfaguara-Nostromo (1976-1978)». Pese a seguir siendo dirigida por sus fundadores —Mauricio d’Ors, Juan Antonio Molina Foix y Diego Lara—, dentro de la estructura de Alfaguara la colección «vino a perder poco a poco su autonomía y frescura iniciales» hasta acabar desapareciendo definitivamente. (N. del E.).

[79](#) Publicado en *Ozono*, 8 (abril de 1976). (N. del E.).

[80](#) Este artículo fue escrito unos días antes de la muerte de Luchino Visconti.

[81](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 8 (abril de 1976). (N. del E.).

[82](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 94 (abril de 1976). (N. del E.).

[83](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 9 (mayo de 1976). (N. del E.).

[84](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 9 (mayo de 1976). (N. del E.).

[85](#) Barcelona, Seix Barral, 1975.

[86](#) Publicado en *Ozono*, 9 (mayo de 1976). En el número anterior de *Ozono*, Chirbes escribe una breve reseña de *Recuento* en la que se anticipa el análisis de la novela que vería la luz en el número 9: «Sin duda, el más importante acontecimiento literario de los últimos meses. Prohibida en un principio en España, por fin ha superado las barreras que le habían sido impuestas. De densidad difícilmente resumible, se trata de un repaso (“recuento”), de una reflexión en torno a una trayectoria individual —la del propio novelista—, inserta en otra más amplia —la de una clase social en decadencia— y que se ensancha hasta convertirse en una filosofía de la historia de un pueblo —Cataluña—. Obra llena de sentidos que el lector debe esforzarse en ir descubriendo, es una de las más ambiciosas novelas españolas de la posguerra, cuya importancia se irá reforzando con el paso del tiempo». (N. del E.).

[87](#) Peter Handke, *Desgracia indeseada*, Barral Editores, Barcelona, 1975, 97 páginas.

[88](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 95 (mayo de 1976). En el número 9 de la revista *Ozono* —también de mayo de 1976—, Chirbes también recomienda la novela de Handke a través de esta breve reseña recogida dentro de la sección «Guía de libros»: «De Handke conocimos *Kaspar*, una obra teatral que se representó en magnífica adaptación de José Luis Gómez. Su actividad creadora, pese a su extrema juventud, se ha desarrollado en campos muy diversos: novela, poesía, teatro... Se trata de uno de los escritores más rigurosos de la actualidad. *Desgracia indeseada* es, en su extremada brevedad, una obra compleja. Partiendo del suicidio real de su madre, el autor inicia una reflexión en la que implica sus demonios familiares, su propia existencia, la sociedad alemana de postguerra y la función de la literatura. Un magnífico libro». (N. del E.).

[89](#) Publicada originalmente en 1967, la obra de teatro de Peter Handke llega a España de la mano de José Luis Gómez en 1973. Se estrenó en Madrid en el Teatro Arlequín. (N. del E.).

[90](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 95 (mayo de 1976). (N. del E.).

[91](#) Chirbes reseñó el libro de conversaciones de Jean Dufлот y Pier Paolo Pasolini en el número 9 de la revista *Ozono* —también de mayo de 1976—, dentro del apartado dedicado al cine de la sección «Guía de libros»: «El hecho de que hayamos incluido este libro en la sección de cine puede conducir a error a quien pretenda ver en Pasolini únicamente al hombre de la imagen. El libro, una extensa entrevista, nos muestra a un intelectual preocupado por todos y cada uno de los aspectos de la cultura contemporánea. Poeta, filólogo, novelista, hombre de acción y del pueblo, además de director de

cine, sobre todo habla y todo le preocupa. Verdadera muestra de carácter de vasos comunicantes que tiene cada arte, cada producto cultural». (N. del E.).

[92](#) Peter Schneider, Lenz. *Un relato*, Anagrama, Barcelona, 1976. 125 páginas. Christian Dedet, *La ruptura*, Galba Ediciones, Barcelona, 1976, 222 páginas.

[93](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 96 (junio de 1976). Ese mismo mes, Chirbes reseñaría las dos novelas que se desarrollan en este artículo en la sección «Guía de libros» del número 10 —junio de 1976— de la revista *Ozono*, precedidas ambas reseñas de este texto introductorio: «La última parte de esta sección de Narrativa, en la *Guía de Libros*, incluye la reseña de dos obras, aparecidas en la últimas semanas, y que son fruto de una experiencia que traumatizó a un amplio sector de la juventud europea: mayo del 68. Mayo fue una gran convulsión, una inmensa esperanza, un sueño de amargo despertar que, sin embargo, dejó abierta la puerta del abismo por el que podía precipitarse para siempre una sociedad en la que solo una minoría parece creer y que, sin embargo, todos soportamos.

A nivel literario, comienzan a llegarnos los frutos de aquel toque apocalíptico de trompeta. No nos referiremos a un tercer libro, también reciente, escrito por Frank Yerby y que lleva por título algo así como *Mayo fue un infierno*. La ideología del manufacturero de *best sellers* (profundamente reaccionaria) y su capacidad literaria no presagian nada bueno. Veamos los otros dos libros, ambos de innegable interés». (N. del E.).

[94](#) La novela de Yerby, titulada originalmente *Speak Now* (1969), se tradujo al castellano con el título de *Mayo fue el fin del mundo*. (N. del E.).

[95](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 96 (junio de 1976). (N. del E.).

[96](#) Reseñada brevemente por el autor en el número 10 de *Ozono*: «Guelbenzu es un importante valor de la literatura castellana. Su obra es lenta y reflexiva, huyendo del afán de publicación que se apodera, con frecuencia, de los plumíferos del país. La actual novela ha sido escrita entre 1972 y 1975». (N. del E.).

[97](#) Esta denuncia a los sucesivos ataques y asaltos que sufrieron las librerías durante los setenta tocaba muy de cerca a Rafael Chirbes, que, desde que se licenciara en Historia Moderna y Contemporánea en 1973, trabajó a lo largo de la década en diversas librerías madrileñas: Marcial Pons, La Tarántula, Futuro, o la librería de la Universidad Autónoma de Madrid. (N. del E.).

[98](#) La defensa que Rafael Chirbes hace aquí de la independencia de la crítica literaria con respecto a poderes económicos y editoriales ajenos se complementa con un comentario que el autor realiza como introducción a la sección de *Ozono* «Guía de libros» del número 22 —julio de 1977—, en la que siente la necesidad de justificar su integridad e independencia tras haber decidido reseñar allí tres libros publicados por la misma editorial: *Alguien que anda por ahí, y otros relatos*, de Julio Cortázar; *Los bulevares periféricos*, de Patrick Modiano; y *Alexis o el tratado del inútil combate*, de Marguerite Yourcenar. Escribe Chirbes: «Sin duda, debo al lector una explicación previa. El hecho de que en la presente “Guía” aparezcan reseñados tres libros de la editorial Alfaguara no implica ninguna extraña —o normal— corrupción por parte de quien esto escribe. Se debe, sencillamente, a que no es habitual el lanzamiento simultáneo de siete títulos de narrativa al mercado español del libro. Un hecho así desequilibra todos los cálculos del lector. Se trata, por otra parte, de obras de gran dignidad —el caso de Marta Lynch habrá que analizarlo más despacio por incomprensible—.

Dos grandes defectos: su expresa voluntad minoritaria, lo cual, declarado como principio, es casi insultante, y sus precios, una agresión al bolsillo, nada más». (N. del E.).

[99](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 10 (junio de 1976). (N. del E.).

[100](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 10 (junio de 1976). (N. del E.).

[101](#) En la dirección en la que apunta Chirbes, en el extenso prólogo de Federico Sainz de Robles fechado en agosto de 1941 leemos, por ejemplo, lo siguiente: «La fobia antigaldosiana, ¿de qué está hecha que casi permanece irreducible en España? Novelistas jóvenes que presumen hoy de ser de los

mejores novelistas españoles ignoran a Galdós, desdeñan a Galdós, supremo maestro de la novela contemporánea, y giran como papanatas alrededor de cualquier mediocre narrador extranjero. En Francia nadie discute ya a Balzac. Ni en Inglaterra a Dickens. Ni en Rusia a Tolstói. Sus pecados de hombre los canceló la muerte. Y los juzgó el único con derecho para ello: Dios. Quedan sus obras literarias admirables, pasmo de todos, cuyos defectos se hacen perdonar por sus muchos valores.

En España, a Galdós hombre aún se le cita —fiscal y juez cada quisque— a juicios sumarísimos, con citas perentorias. En España aún no hemos comprendido que la herencia literaria maravillosa que Galdós nos dejó “es lo único que cuenta ya”. Y que precisamente porque somos católicos, apostólicos y romanos, y españoles hasta la médula —o porque presumimos mucho de ello—, nos toca perdonar muchos pecados a quien amó tanto y tan bien a España, siendo, pese a todos los pesares, orgullo permanente de ella» [Galdós 1968:155]. (*N. del E.*).

[102](#) Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1976; 422 páginas, 350 pesetas.

[103](#) Publicado en *Ozono*, 11 (julio/agosto de 1976). Chirbes dedica una reseña más breve a comentar *Señas de identidad* en el número anterior de *Ozono* —el 10, correspondiente a junio de 1976—. En ese texto, el autor remite ya al análisis más detallado que hará de la novela en el número siguiente: «La recuperación, diez años después, de la gran novela de Goytisolo, que abrió un nuevo periodo en su obra y nuevos caminos a la literatura en lengua castellana, es un acontecimiento de primera magnitud en el panorama cultural. El lector de esta obra, obligatoria para todos, podrá hacerse una idea de cuántos caminos se han cerrado, de cuántas mutilaciones se nos han infringido. (Ver el dossier que, en el próximo número, aparecerá dedicado a Juan Goytisolo)». (*N. del E.*).

[104](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 11 (julio/agosto de 1976). (*N. del E.*).

[105](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 12 (septiembre de 1976). (*N. del E.*).

[106](#) Jorge Semprún, *El largo viaje*, Seix Barral, Barcelona, 1976, 277 páginas.

[107](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 98 (septiembre/octubre de 1976). También en octubre de 1976, Chirbes reseñaba brevemente la novela de Semprún en el número 13 de *Ozono*: «Semprún conoció a los dieciséis años el exilio; luego, otra guerra, la clandestinidad en la Resistencia contra los nazis y el campo de concentración de Buchenwald. El fin de la guerra mundial fue para él inicio de una nueva clandestinidad porque en su país —el nuestro— la noche continuaba. En esta su primera novela (escrita en 1963) se narran todas estas experiencias en torno a un viaje en un vagón precintado, que conduce un grupo de prisioneros hacinados hacia un campo de concentración. Libro terrible y hermoso que llena al lector de orgullo y vergüenza por participar de la condición humana». (*N. del E.*).

[108](#) Novelas como *La segunda muerte de Ramón Mercader*, guiones cinematográficos (*La guerre est finie*, *La confesión*, *El atentado*, *Z*, *Section Spéciale*, etcétera).

[109](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 13 (octubre de 1976). (*N. del E.*).

[110](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 13 (octubre de 1976). (*N. del E.*).

[111](#) Elías Querejeta, productor de *El desencanto* (1976), decidió retirar la película del xxiv Festival de San Sebastián en solidaridad con la represión sufrida por la población vasca durante aquella época y, más concretamente, tras las cargas policiales con las que respondió el Gobierno a la huelga general convocada en Guipúzcoa en septiembre de 1976. (*N. del E.*).

[112](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 13 (noviembre de 1976). (*N. del E.*).

[113](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 14 (noviembre de 1976). (*N. del E.*).

[114](#) Philip Roth, *Mi vida como hombre*, Ultramar Editores, Madrid, 1976; 342 páginas, 390 pesetas. Versión de Mercedes Mostaza, sobre la traducción directa del inglés de Lucrecia Moreno de Sáenz, muy deficiente.

[115](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 99 (noviembre de 1976). En el número 14 de *Ozono*, también de noviembre de 1976, el autor reseña el mismo texto de Philip Roth: «Una novela situada dentro de la línea de acidez y crítica hacia el sistema americano, que caracteriza la

producción de este novelista. Es, sin embargo, un libro menos conseguido que los anteriores. Está lleno de trucos y avanza con dificultad, utilizando demasiado ese método vulgarizador tan de “enciclopedia americana” sobre literatura, psicoanálisis, etcétera. Divorcista y misógino, Roth nos ofrece, a veces, momentos espléndidos que podrían justificar la lectura de tanta y tanta página bastante plúmbea. No sé». (N. del E.).

[116](#) Posteriormente, en el número 29 de *Ozono* (febrero de 1978), Chirbes reseñará también *El lamento de Portnoy*, publicada originalmente por Roth en 1969, pero cuya primera traducción en España data de 1977. La reseña dice así: «¿Cuándo me haré mayor? Después de haber leído *Mi vida como hombre* —novela de Roth comentada en esta sección tiempo atrás—, me sentía con bastantes pocas ganas de reincidir. No obstante, he vuelto a las andadas. ¿Cómo no adquirir un libro que, en la portada, muestra un discreto recuadro indicando que se trata de una “Lectura para personas de amplio criterio. Prohibida su venta a menores de edad”? Me halagó que, en el trayecto en autobús hasta mi casa, se me considerase “persona de amplio criterio”, al mismo tiempo que se desataba el incorregible onanista que llevo dentro (fuera y en todo lugar) dentro de mí. Burlé la vigilancia familiar; conseguí —aparento más de dieciocho, aunque en realidad solo tengo seis— engañar al librero: compré la novela. La verdad es que no valía tantas molestias; la única satisfacción fue la de exhibirme como “persona de amplio...”. Por lo demás, nada. Un libro escrito a la moda del *best seller* neoyorquino: memorias psicoanalíticas de niño-judío-con-familia-vulgar-y-autoritariorrepresiva y, por si fuera poco, pajero *ad infinitum* (uno más). Uno más en demostrarnos que lo de la crisis de la novela no es coña. Aburrida y poco excitante». (N. del E.).

[117](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 15 (diciembre de 1976). (N. del E.).

[118](#) Publicado en *Ozono*, 15 (diciembre de 1976). (N. del E.).

[119](#) Publicado en *Ozono*, 16 (enero de 1977). Este artículo se enmarca en una sección titulada «Balances 76», que incluye diversos textos dedicados a evaluar la producción cultural del año precedente. (N. del E.).

[120](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 16 (enero de 1977). (N. del E.).

[121](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 16 (enero de 1977). (N. del E.).

[122](#) La novela de Jesús Torbado obtuvo el Premio Planeta en 1976. (N. del E.).

[123](#) Publicado en *Ozono*, 16 (enero de 1977). (N. del E.).

[124](#) A propósito de la novela de Ramón Tamames y del éxito que siguió a su publicación, comentaba lo siguiente Rafael Chirbes en una entrevista posterior, comparando la popularidad de la que gozaba entonces Tamames con la de Manuel Puig y recordando que, en literatura, el tiempo es siempre el verdadero juez: «Yo trabajé en librerías. Primero trabajé en la Feria del Libro recién salido de la mili [...]. Luego volví a la Feria [...] en una librería que era medio del PCE; [...] Y ahí tuve una experiencia, [sic] muy aleccionadora para alguien que aspiraba a ser escritor... Yo había invitado a firmar a Manuel Puig [...] Y el mismo día venía Tamames, que había publicado una novela descabellada y fascistoide, que se titula *Historia de Elio*, donde Elio es él [...]. Una cosa aterradora... [...] La cuestión es que, como Tamames entonces era del PCE, había una cola que daba tres vueltas a la caseta para que les firmara *Historia de Elio*... Era el año 76 o 77. La gente se daba de tortas por una firma. Y al lado estaba el pobre Manuel Puig, con su madre, que no tenía a nadie a quien firmarle... [...] Puig solo firmó tres o cuatro ejemplares que les di a algunos amigos para que se acercaran a pedirle la firma. Y siempre pongo esto como ejemplo: dónde está ahora el libro de Tamames [...], y en cambio seguimos leyendo con gusto y provecho los libros de Manuel Puig... El tiempo pone las cosas en su sitio, muy especialmente en literatura, donde la palabra fija las posiciones de cada cual, y se convierte en un policía al que no se le escapa nada» [Barjau y Parellada Casas 2013:5]. (N. del E.).

[125](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 17 (febrero de 1977). (N. del E.).

[126](#) Publicado en *Ozono*, 18 (marzo de 1977). (N. del E.).

[127](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 18 (marzo de 1977). El texto de Sender fue una de las novelas de cabecera del autor, que la reivindicó en numerosas ocasiones. En *A ratos perdidos* 4, por ejemplo, deja constancia de su relectura de *Imán* en una entrada fechada el 9 de noviembre de 2006: «Sobrecogido, dolorido, emocionado. [...] En cada lectura me parece más grande. Dicho así, a bote pronto: no creo haber leído una novela de guerra que tenga esa fuerza, esa complejidad; por decirlo en lenguaje bélico: que ataque con tanta fuerza y en tantos frentes. En sus no demasiadas páginas, está el frente del Rif, pero también la basura militarista y su reverso cobarde y criminal, está toda la España corrupta del primer tercio del siglo xx. [...] ¿Cómo pudieron tragarse un texto así los españoles de aquel tiempo?, ¿los militares?, ¿los políticos? No se lo tragaron. Dieron un golpe de Estado para parar versiones así de su papel en Marruecos (¿o es que el demoledor Informe Picasso [...] no está en el meollo del alzamiento?). No me extraña que quisieran matar a Sender por haber escrito esa magnífica barbaridad» [Chirbes 2022a:648-650]. (*N. del E.*).

[128](#) Publicado en *Ozono*, «Guía de libros», 18 (marzo de 1977). (*N. del E.*).

[129](#) José María Merino, *Novela de Andrés Choz*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1976, 216 páginas.

[130](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 103 (marzo de 1977). De nuevo encontramos una correspondencia entre los textos de Chirbes en la revista *Reseña* y los publicados en la sección «Guía de libros» de *Ozono*. En el número de 18 de esta última, también de marzo de 1977, el autor comenta así la novela de José María Merino: «Primera novela de alguien que —sin duda— se plantea muy en serio su oficio. Andrés Choz, enfermo de un cáncer mortal, se retira a un pueblo de la costa para escribir una novela de ciencia ficción. Los acontecimientos cotidianos impregnarán con su sentido la novela de Choz —el novelista de la ficción—. Merino, para construir su obra, jugará con este doble plano, en constante complejización. Libro lleno de una enorme voluntad de elaboración al que el autor, en algo que me atrevo a calificar como excesiva humildad, ha cortado inexplicablemente las alas y llenado de tics literarios bastante enmohecidos que limitan un proyecto de novela materialista hasta dejarlo convertido en una costosa construcción de viejo humanismo. No conviene olvidar que se trata de una primera novela». (*N. del E.*).

[131](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 19 (abril de 1977). (*N. del E.*).

[132](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 19 (abril de 1977). (*N. del E.*).

[133](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 19 (abril de 1977). (*N. del E.*).

[134](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 19 (abril de 1977). En el volumen ensayístico *El novelista perplejo*, Chirbes dedicará el ensayo «Material de derribo» a la novela de Marsé. Allí recuerda la primera lectura de aquel joven librero de La Tarántula «entre proustiano y leninista» [2002:92] de la primera edición, publicada en México, de *Si te dicen que caí* (1973) y vuelve a ponderar el valor de la obra de Marsé, en la que, en palabras del valenciano, «la memoria jamás es un refugio, ni una guarida en la que agazaparse, ni complacencia de una legitimidad, sino una forma de intemperie» [2002:102]. (*N. del E.*).

[135](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 19 (abril de 1977). (*N. del E.*).

[136](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 20 (mayo de 1977). (*N. del E.*).

[137](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 20 (mayo de 1977). (*N. del E.*).

[138](#) Luis Goytisolo, *Los verdes de mayo hasta el mar*, Barcelona, Seix Barral, 1976; 311 páginas, 350 pesetas.

[139](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 105 (mayo de 1977). Encontramos una reseña anterior más concisa de la novela en el número 17 de *Ozono*, de febrero de 1977: «Segunda parte de *Antagonía*, después de *Recuento*. La conciencia del novelista se disuelve por los caminos del psicoanálisis para volver a recuperarse en el ámbito de la literatura, ¿como superación?, ¿como alienación?, o como vicio, como droga en la que uno se sumerge, como útero en el que uno se acuna..., esto es el nuevo libro de Goytisolo, frente a la primera parte. Involución por los caminos del

psicoanálisis, por los derroteros del sexo y la frustración, de la fantasía y el acto fallido; y vuelta a la escritura, como al final de *Recuento*: vuelta a la droga, a la toma de conciencia, a la alienación o a nada de todo eso: a escribir. Pieza clave de un puzzle que va tomando progresiva forma ante los ojos de los lectores españoles, que esperamos impacientes la aparición de las dos últimas partes de la tetralogía». (N. del E.).

[140](#) Ver *Reseña*, 81 (enero, 1975), pp. 6-8. Con esta nota, Chirbes remite a la reseña de *Recuento* publicada en la revista por Ernesto Escapa. (N. del E.).

[141](#) Publicado en *Ozono*, 21 (junio de 1977). Este artículo se incluye en el «Dossier elecciones» del número de junio de 1977 de la revista *Ozono*, dedicado a abordar las primeras elecciones generales libres tras la dictadura franquista, que se celebraron el día 15 de ese mes. (N. del E.).

[142](#) Erica Jong, *Miedo a volar*, traducción de Marta Pessarrodona, Editorial Noguer, Barcelona, 1977, 353 páginas.

[143](#) Publicado en *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, 106 (junio de 1977). El mes anterior, mayo de 1977, Chirbes reseña la novela de Erica Jong en la «Guía de libros» del número 20 de *Ozono*: «Libro sorprendente. Una intelectual americana casada con un psicoanalista viaja a Viena para asistir a un congreso. En Viena comienza a anudarse una historia contada con inteligencia y libertad sobre las frustraciones de la mujer media americana, sobre sus fantasías, abofeteándose con la realidad a cada paso. Un libro que se inicia cerca de la novela porno para intelectuales y es, en realidad, un desesperado —más aún porque ni siquiera hay gritos— testimonio sobre la soledad, sobre el sexo como compulsión, como estéril carrera de una soledad a otra. Entre el *best seller* y la novela de *qualité*, E. Jong ha sabido meterlo todo en su libro (judaísmo, psicoanálisis, marxismo, literatura, Europa...) trabajando con desparpajo sobre materiales literarios que saben darle barniz a sus propuestas planteadas en un lenguaje cotidiano y desenfadado que Marta Pessarrodona ha sabido conservar fresco en su excelente traducción». (N. del E.).

[144](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 22 (julio de 1977). (N. del E.).

[145](#) Si acudimos a sus diarios, sí que podemos encontrar una valoración de Rafael Chirbes sobre la novela de Marguerite Yourcenar. Defiende allí el novelista, en una entrada escrita el 28 de mayo de 2006 a colación de la relectura de *Memorias de Adriano*, la influencia de la autora en su etapa formativa: «Solo con la primera página se justifica un escritor. ¡Qué hermosura!, ¡qué autoridad narrativa! De qué modo tan asombroso el narrador impone inmediatamente su tono, su orden, su discurso. Ya no puedes librarte de él, no encuentras ninguna fisura por la que escaparte. Estás entre sus manos. Seguirás así hasta que decida abrir los brazos y dejarte caer. No sé cuántas veces he leído este libro y siempre vuelve a ser la primera. [...] Hay autores que olvidas que han sido decisivos en tu formación. No te acuerdas de ellos cuanto te preguntan en las entrevistas, no piensas casi nunca en ellos, parece que se han quedado en un lugar que tú ya no frecuentas; y, sin embargo, no es así, los llevas dentro [...]. Lo digo hoy por la Yourcenar» [Chirbes 2022a:418-419]. (N. del E.).

[146](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 22 (julio de 1977). (N. del E.).

[147](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 22 (julio de 1977). (N. del E.).

[148](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 22 (julio de 1977). (N. del E.).

[149](#) Publicado en *Ozono*, 23 (agosto de 1977). (N. del E.).

[150](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 23 (agosto de 1977). (N. del E.).

[151](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 23 (agosto de 1977). Esta reseña se enmarca en el debate sobre la homosexualidad durante la Transición. Recordemos que hasta finales de 1978 la homosexualidad formó parte de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social —heredera de la Ley de Vagos y Maleantes—, y que las reticencias para acabar con la represión y la persecución de los homosexuales, así como para la normalización y la obtención de derechos por parte del colectivo, no vinieron solo desde ámbitos conservadores, sino también desde sectores considerados progresistas, como denuncia en este texto Rafael Chirbes. (N. del E.).

[152](#) Publicado en *Saida. Quincenario de información y crítica*, 3 (agosto de 1977). En consonancia con el tono satírico que domina el texto, Rafael Chirbes firmó este artículo, incluido dentro del *dossier* «Vacaciones y ocio» del número 3 de *Saida*, con el pseudónimo de Rafael Chismes. De entre la nómina de títulos que enumera el autor, muchos de ellos habían sido o serán abordados por Chirbes en sus colaboraciones en las diversas revistas del periodo de la Transición incluidas en esta edición. (N. del E.).

[153](#) El autor se refiere, respectivamente, a los *best sellers* de Henri Charrière, *Papillon* y *Banco*, y a los de Frederick Forsyth *Odessa* y *Chacal*. (N. del E.).

[154](#) Novela de Irvin Shaw publicada originalmente en 1970 por Plaza y Janés en Barcelona. (N. del E.).

[155](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 25 (octubre de 1977). (N. del E.).

[156](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 25 (octubre de 1977). (N. del E.).

[157](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 25 (octubre de 1977). (N. del E.).

[158](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 25 (octubre de 1977). (N. del E.).

[159](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 25 (octubre de 1977). Esta breve reseña satírica se debe enmarcar en los debates sobre la renovación del realismo en la narrativa española durante los años sesenta y setenta, y responde, en ese contexto, al rechazo de Rafael Chirbes hacia la poética novelística de Juan Benet. Una década antes, concretamente en 1966, este último había publicado su libro ensayístico *La inspiración y el estilo*, donde se oponía a lo que él denominaba «sociologismo literario», y defendía que el genio del autor y su gusto debían estar siempre por encima de «otros imperativos en los que se ha encerrado su personalidad —sean sus convenciones de cualquier clase, religiosas, políticas o raciales—» [1973:19]. Como unos años más tarde defendería Rafael Chirbes en su artículo «Psicofonías (Legitimidad y narrativa)» (recogido en *El novelista perplejo*), esta concepción narrativa de Juan Benet podría enmarcarse dentro de lo que nuestro autor denominó «literatura portátil», «que venía, sobre todo, de los libros para volver a ellos» [2002:153], en un contexto en el que, según Chirbes, se propugnó el divorcio entre novela e historia y se buscó imponer la tesis de que «lo político expulsa lo literario» [2002:152]. En la misma línea que esta reseña, años más tarde, en una entrada fechada el 6 de junio de 1985, Chirbes escribirá en sus diarios las siguientes líneas sobre la obra de Juan Benet: «*Herrumbrosas lanzas* es de lo mejor de Benet, aunque no acaba de desprenderse de ese altivo regodeo que empaña toda su obra y tanto me irrita. Sin que le preguntes, te está diciendo todo el rato que tú nunca vas a llegar a su altura. Muy bien, tú ahí arriba y yo aquí abajo, ¿y ahora qué hacemos? El culto a los santos se llamaba *dulía*, el de la Virgen *hiperdulía*, por razones que todo el mundo entiende. La *latría* se reservaba a Dios. ¿Va por ahí la cosa? Su pequeña corte apostólica lo proclama correteando sobre coturnos prestados» [Chirbes 2021:119]. (N. del E.).

[160](#) Publicado en *Ozono*, 26 (noviembre de 1977). El artículo dedicado a *El País* se enmarca en el *dossier* central del número 26 de *Ozono*, titulado «El poder de la prensa». (N. del E.).

[161](#) Publicado en *Ozono*, 26 (noviembre de 1977). (N. del E.).

[162](#) *Sima Jinamar*, presentación de Agustín García Calvo, prólogo de Santiago Aguilar, Madrid, Ediciones de la Torre, 1977.

[163](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 26 (noviembre de 1977). (N. del E.).

[164](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 26 (noviembre de 1977). (N. del E.).

[165](#) Publicado en *Saida. Quincenario de información y crítica*, 7 (1 de noviembre de 1977). En la sección dedicada al cine del número 7 de *Saida* encontramos tres textos dedicados a la película *Camada negra* (1977): una entrevista a su director, Manuel Gutiérrez Aragón, titulada «Lo cercano y lo lejano»; la crítica «El error y la omisión», firmada por Jesús G. Requena y A. Fernández Torres; y este texto de Rafael Chirbes. La sección aparece presentada por el siguiente párrafo introductorio: «El estreno —por fin— de *Camada negra* ha traído consigo, por un lado, el despertar de las iras

ultraderechistas y guerrilleras; por otro, una clara división, entre los críticos de izquierda, a la hora de analizar el film. *Saida* no ha escapado a esa división. Esperamos que los materiales que siguen a continuación contribuyan a esclarecer un debate en el que posiblemente no se ponga en cuestión solo un film concreto, sino el propio enfoque de lo que debe ser la crítica cinematográfica». (N. del E.).

[166](#) Publicado en *Saida. Quincenario de información y crítica*, 7 (1 de noviembre de 1977). Este artículo aparece firmado conjuntamente por Rafael Chirbes y Miguel Bayón, director de la revista. (N. del E.).

[167](#) Publicado en *Saida. Quincenario de información y crítica*, 8 (15 de noviembre de 1977). (N. del E.).

[168](#) Mercedes Salisachs obtuvo el Premio Planeta en 1975 por su novela *La gangrena*. (N. del E.).

[169](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 27 (diciembre de 1977). (N. del E.).

[170](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 27 (diciembre de 1977). (N. del E.).

[171](#) La breve nota introductoria a la sección «Releer» que Rafael Chirbes decidió incluir en la «Guía de libros» de *Ozono* se encuentra en el número 27, de diciembre de 1977, junto a la reseña de *Las palabras*, de Jean Paul Sartre. Los textos sobre *El oficio de vivir* y *La balada del café triste* aparecen respectivamente en los números 29 y 30 de la revista. Lamentablemente, parece que el autor solamente decidió recuperar esta sección y reseñar obras que escaparan al mecanismo de las novedades editoriales en las tres ocasiones que se recopilan aquí. (N. del E.).

[172](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 29 (febrero de 1978). (N. del E.).

[173](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 29 (febrero de 1978). (N. del E.).

[174](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 29 (febrero de 1978). (N. del E.).

[175](#) En el número 26 de la revista —noviembre de 1977—, la tercera página, bajo el título de «Polémica. Goytisolo, *El País* y *Ozono*», se dedica a exponer el «malentendido» al que se refiere aquí Chirbes. El motivo de tal polémica fue la publicación en el número 22 —julio de 1977— del texto de Juan Goytisolo «In Memoriam F. F. B.», dedicado a la figura de Francisco Franco, que, según el editorial de *Ozono*, el escritor había cedido a la revista en diciembre de 1976 y no había visto la luz por problemas con la entonces todavía vigente Ley de Prensa e Imprenta. Tras las elecciones democráticas de junio de 1977, el texto pudo finalmente ver la luz en *Ozono*, que lo publicó sin el segundo consentimiento del autor, al no poder localizarlo en ninguno de sus domicilios habituales de la época —en París y Marrakech—. Entre tanto, Goytisolo mandó el artículo a *El País*, donde se publicaría y se presentaría como texto inédito en el suplemento semanal del 20 de noviembre de 1977. Entonces, Alfonso González-Calero, director de *Ozono*, escribió una carta dirigida a Juan Luis Cebrián en la que le solicitaba que se publicara en su diario una nota aclarando que el artículo de Goytisolo se había publicado previamente en su revista. Sin embargo, *El País* no publicó la carta que el director de *Ozono* les había enviado y, en su lugar, llevó a sus páginas la respuesta del escritor ante la polémica, en la que podemos leer su versión de lo sucedido: «Acabo de leer con vivísima sorpresa la carta de Alfonso González-Calero, director de *Ozono*, en la que les informa y “me informa” de la publicación previa de mi “In memoriam” en el número de julio de su revista. [...] En diciembre del pasado año entregué, en efecto, al señor González-Calero una copia de mi ensayo para el número de *Ozono* de 1977. Unas semanas más tarde me comunicó verbalmente, a través de su colaborador Rafael Chirbes, que, por consejo de su abogado, para evitarse problemas con la censura, había renunciado a su publicación. Desde entonces no he vuelto a tener noticias suyas». (N. del E.).

[176](#) A pesar de esta promesa, Rafael Chirbes no analizaría de manera más detallada el volumen ensayístico de Juan Goytisolo desde las páginas de *Ozono*. (N. del E.).

[177](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 30 (marzo de 1978). (N. del E.).

[178](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 30 (marzo de 1978). (N. del E.).

[179](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 30 (marzo de 1978). (N. del E.).

- [180](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 30 (marzo de 1978). (N. del E.).
- [181](#) Publicado en *La Calle*, 13 (20-27 de junio de 1978). (N. del E.).
- [182](#) Doris Lessing, *El cuaderno dorado*, Editorial Noguer, Barcelona, 1978; 636 páginas, 575 pesetas. Traducción de Helena Valentí (con muchas aristas y determinadas imprecisiones, sobre todo en el lenguaje político).
- [183](#) Publicado en *La Calle*, 17 (18-24 de julio de 1978). (N. del E.).
- [184](#) Raymond Queneau, *Zazie en el metro*, Madrid, Alfaguara, 1978, 214 páginas. Traducción de Fernando Sánchez Dragó.
- [185](#) Versos de «Pour un art poétique», del poemario de Raymond Queneau *L'Instant fatal* (1946). (N. del E.).
- [186](#) Publicado en *El Viejo Topo*, 22 (julio de 1978). (N. del E.).
- [187](#) Rafael Chirbes encabeza el texto citando el artículo de la sección de cultura de *El País* escrito por Juan Manuel Bonet «Presentación de las revistas *Diwan* y *Trama*», publicado el 12 de mayo de 1978. Bonet comenta allí la aparición de la revista cultural *Diwan*, dirigida por Alberto Cardín con Federico Jiménez Losantos, Biel Mesquida y Javier Rubio. (N. del E.).
- [188](#) Alberto Cardín, *Detrás por delante*, editorial Ucronía, Barcelona, 1978.
- [189](#) Günter Grass, *El tambor de hojalata*, Madrid, Alfaguara, 1978; 655 páginas, traducción de Carlos Gerhard (la misma de la edición de J. Mortiz en 1963).
- [190](#) Publicado en *Ozono*, 34 (julio de 1978). (N. del E.).
- [191](#) Publicado en *La Calle*, 23 (29 de agosto-4 de septiembre de 1978). (N. del E.).
- [192](#) Todas las obras de Le Carré han sido editadas en España en Noguer, en traducciones que, con frecuencia, dejan bastante que desear.
- [193](#) Publicado en *Ozono*, 36 (septiembre de 1978). Rafael Chirbes ya había abordado la figura de Drieu La Rochelle reseñando *El fuego fatuo* seguido de *Adiós a Gonzague* en la «Guía de libros» del número 7 de *Ozono*, de febrero/marzo de 1976: «También Drieu La Rochelle acabó suicidándose. Víctima de la indecisión del intelectual su vida fue atormentada y estuvo enturbiada de angustia y de muerte. Colaboracionista durante la ocupación nazi de Francia, había publicado en 1931 este desesperado relato que lleva por título *El fuego fatuo*, y del que ofreció una versión cinematográfica Louis Malle. El lector se siente prisionero de una angustia indecible desde las primeras líneas del libro, que es un testimonio de un hombre acabado y solo». (N. del E.).
- [194](#) Pierre Drieu La Rochelle, *Relato secreto*, seguido de *Diario (1944-1945)* y *Exordio*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, 109 páginas; traducción de Mercedes Reig, rigurosa.
- [195](#) Publicado en *La Calle*, 29 (10-16 de octubre de 1978). (N. del E.).
- [196](#) Carlos Rojas, *El Valle de los Caídos*, Barcelona, Destino, 1978, 316 páginas.
- [197](#) Editorial Bruguera, 1978, 221 páginas. En la portada se dice novela cuando se trata de una colección de narraciones. Una vez más, un fraude al lector.
- [198](#) Publicado en *Ozono*, 37 (octubre de 1978). (N. del E.).
- [199](#) Ambas publicadas por Noguer.
- [200](#) También editada por Bruguera, bajo el oportunista y absurdo título *Privilegio y poder*.
- [201](#) *Le Nouvel Observateur*, 28 de noviembre de 1977.
- [202](#) «No se puede hacer una guerra como esta teniendo en cuenta los principios morales; pero no se puede hacerla, en absoluto, sin tenerlos en cuenta».
- [203](#) Chirbes reseñó *El contexto* en el número 15 de *Ozono* (diciembre de 1976). Traemos aquí las tres reseñas de 1976 y 1977 para completar lo dicho en 1978 sobre Sciascia. (N. del E.).
- [204](#) Chirbes publicó esta reseña de *Todo modo* en el número 14 de *Ozono* (noviembre de 1976). (N. del E.).
- [205](#) Chirbes había publicado también una reseña de esta novela de Leonardo Sciascia en el número 27 de *Ozono* (diciembre de 1977). (N. del E.).

[206](#) Publicado en *La Calle*, 32 (31 de octubre-6 de noviembre de 1978). (N. del E.).

[207](#) Jane Austen, *Emma*, traducción y prólogo de José María Valverde, Barcelona, Editorial Lumen, 1978, 538 páginas.

[208](#) Publicado en *Ozono*, sección «Guía de libros», 39 (diciembre de 1978). Max Aub fue uno de los referentes narrativos más reivindicados por Rafael Chirbes. Para profundizar en las opiniones de nuestro autor sobre Aub, consúltense los artículos «De lugares y lenguas» [pp. 117-136], «El héroe inestable» [pp. 137-143] y «El yo culpable» [pp. 169-196], recogidos en *El novelista perplejo* [2002], así como «¿Quién se come a Max Aub? (Celebrando un aniversario)» [pp. 215-218], incluido en *Por cuenta propia. Leer y escribir* [2010]. (N. del E.).

[209](#) Miguel Delibes, *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino, 1978; 189 páginas, 450 pesetas.

[210](#) Publicado en *Ozono*, 41 (febrero de 1979). (N. del E.).

[211](#) Publicado en *La Calle*, 108 (15-21 de abril de 1980). (N. del E.).

[212](#) El autor se refiere a la novela de Leopoldo Azancot *La novia judía*, Planeta, Barcelona, 1977. (N. del E.).

[213](#) Juan Goytisolo, *Makbara*, Barcelona, Seix Barral, 1980; 223 páginas, 340 pesetas. Leopoldo Azancot, *Fátima*, Barcelona, Argos Vergara, 1979; 236 páginas, 350 pesetas.

[214](#) Publicado en *Revista de Occidente*, 2 (julio/septiembre de 1980). (N. del E.).

[215](#) Publicada en *Ozono*, 11 (julio/agosto de 1976). Firman la entrevista Mauro González Ruano, Alfonso González-Calero y Rafael Chirbes. (N. del E.).

[216](#) En la edición de 1976, el Premio de la Crítica de narrativa castellana se otorgó a *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza. (N. del E.).

[217](#) Juan Goytisolo se refiere aquí a los fragmentos que aparecieron en la publicación citada de lo que más tarde sería la novela de corte experimental *Larva. Babel de una noche de San Juan*, publicada en 1983. Rafael Chirbes, por su parte, hace referencia a un capítulo inédito de *Larva* en una de las reseñas de la sección de libros del número 16 de *Ozono* —enero de 1977— dedicada a comentar el primer número de la revista literaria *Espiral*, titulado «Liberaciones». Escribe allí nuestro autor: «Intento raramente puesto en práctica en nuestro país y mucho menos con la enorme dignidad con que se lleva a cabo esta vez: poner en marcha una revista de vanguardia literaria. Textos de crítica, de creación, firmados por hombres de indudable papel renovador en nuestra literatura: Goytisolo, Valente, O. Paz, J. Brossa, etcétera... Destaco el texto de Goytisolo sobre la metáfora erótica en Góngora, Lezama y Belda. Me desconcierta especialmente, y así lo confieso, el capítulo de Julián Ríos, extraído de su novela *Larva*, que solo me atreveré a juzgar cuando la novela esté completamente terminada. Hasta ahora, desconcierto, ya digo». (N. del E.).

[218](#) Los ensayos recogidos en *El furgón de cola* a los que hace referencia Juan Goytisolo son «Literatura y eutanasia» [1976:75-94] y «Examen de conciencia» [1976:243-270]. (N. del E.).

[219](#) El volumen ensayístico al que se refiere Juan Goytisolo acabará siendo *Disidencias*, publicado en septiembre de 1977 por Seix Barral en Barcelona. (N. del E.).

[220](#) Chirbes reseñaría posteriormente este ensayo de Michel Leiris, publicado junto a *Edad de hombre* por la Editorial Labor, en febrero de 1977, dentro de la «Guía de libros» del número 17 de *Ozono*: «Ir y volver de la pintura a la vida, de la imagen a lo real. Elaborar una autobiografía partiendo de una iconografía significativa. Tal parece el propósito de Leiris, escritor francés sobre todo dedicado a la poesía, en esta *Edad de hombre* que hoy llega a nuestras manos. Pero es, sin duda, el ensayo que precede a la autobiografía de Leiris lo más interesante del libro. *La literatura considerada como una tauromaquia* es, pese a su brevedad, un texto fundamental en la consideración del oficio literario con una perspectiva ética». (N. del E.).

[221](#) Para Rafael Chirbes, *La Celestina* también fue uno de los modelos fundamentales para la construcción de su proyecto narrativo. En *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010), dedica uno de

los artículos a abordar el texto y a subrayar la potencialidad subversiva de su lenguaje: «Para Rojas, la lengua es un territorio de saqueo. La palabra no sirve para conocer, sino que da poder, domina y esconde. La acción de la obra actúa como una maquinaria contra la confiada escritura de su tiempo: todo el texto [...] está construido como un ejercicio de íntimo recelo hacia el aparato cultural. El tratamiento irónico —o directamente sarcástico— que se da a los pensamientos clásicos puestos en boca de Celestina, de criados y prostitutas, hace pensar en un libro que ha sido escrito contra sus contemporáneos acostumbrados a levantar su autoridad sobre el cesto de los desechos clásicos. Rojas parece decirles que esos textos no son nada, que cualquiera puede usarlos. Que su propia autoridad como escritor se sustenta precisamente en el acto de convertirlos en polvo» [2010:53]. También en la escritura íntima de sus diarios podemos constatar diversas anotaciones de Chirbes reflexionando sobre el texto con el fin de tomarlo como modelo para su propia práctica novelística. Por ejemplo, anota en una entrada fechada el 30 de julio del 2000: «El lenguaje se ajusta, se tuerce, se derrumba y se convierte, en palabras de Calisto, en puro envoltorio de sus impulsos; [...] el lenguaje es una trampa para osos [...]. La brutalidad de *La Celestina* está en que fuerza el ajuste entre continente y contenido, para que quede a la vista la trampa. Y, además, acerca la llama a la pólvora para que nada quede en pie» [2010:255-256]. Para profundizar en esa dirección, recomendamos la lectura del artículo de Jacobo Llamas Martínez «*La Celestina* como modelo de Rafael Chirbes en *Crematorio*» [2020]. (N. del E.).

[222](#) Juan Goytisolo se refiere al citado ensayo «In Memoriam F. F. B.», firmado el 25 de noviembre de 1975 y publicado en el número 22 de *Ozono*, correspondiente a julio de 1977. A colación de lo comentado en la entrevista, escribía allí Goytisolo: «Enseñar a cada español a pensar y actuar por su cuenta será una labor difícil, independientemente de las vicisitudes políticas del momento, habrá que aprender poco a poco a leer y escribir sin miedo, a hablar y escuchar con entera libertad. Un pueblo que ha vivido casi cuarenta años en condiciones de irresponsabilidad e impotencia es un pueblo necesariamente enfermo, cuya convalecencia se prolongará en razón directa a la duración de su enfermedad». (N. del E.).

[223](#) Publicada en *Ozono*, 15 (diciembre de 1976). (N. del E.).

[224](#) En sus autobiográficas *Notas para una sonata en mi (menor)*, Alfonso Sastre contextualiza su exilio francés en el momento de la entrevista. Por aquellos días, su mujer, Eva Forest, y otros compañeros de militancia citados en la entrevista, todavía estaban en la cárcel. Poco después, el autor volvería a España tras ser expulsado de territorio francés. Escribe Sastre: «Nuestro entusiasmo revolucionario nos conduce en el otoño de 1974 a la cárcel en condiciones —esta vez— de grave riesgo por lo menos para la vida de Eva Forest. Mis ocho meses y medio de cárcel en esos tiempos transcurren a caballo entre 1974 y 1975 [...]. En febrero de 1977 —Eva Forest aún en la cárcel, Franco en su tumba y yo en mi exilio bordelés— tengo una nueva experiencia después de una huelga de hambre en la que participé con los compañeros vascos en la catedral de Bayona [...], y esa experiencia que me faltaba es la de una brutal expulsión del territorio francés. Reingresado a España por este procedimiento, aparezco de nuevo en mi Madrid, en el que mis muchos amigos me hicieron un homenaje que no olvidaré» [2008]. (N. del E.).

[225](#) Publicada en *Ozono*, 16 (enero de 1977). La entrevista la firma en solitario Rafael Chirbes. (N. del E.).

[226](#) Publicada en *Cuadernos para el diálogo*, 279 (2-8 de septiembre de 1978). La entrevista está firmada por Ana Puértolas y Rafael Chirbes, amigos y compañeros del seminario de literatura de Carlos Blanco Aguinaga. (N. del E.).

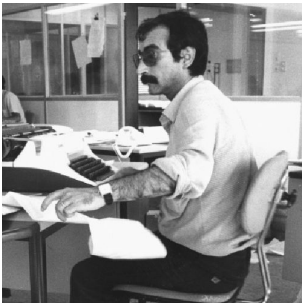
[227](#) La clásica antología de Juan García Hortelano *El grupo poético de los años 50* fue publicada en 1978 por Taurus e incluye poemas de los siguientes autores: Ángel González, Alfonso Costafreda, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, José María Valverde, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez. (N. del E.).

[228](#) Publicada en *La Calle*, 28 (3-9 de octubre de 1978). De nuevo, esta entrevista aparece firmada conjuntamente por Ana Puértolas y Rafael Chirbes. (*N. del E.*).

[229](#) Carmen Martín Gaité se refiere a *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets; *Relatos sobre la falta de sustancia*, de Álvaro Pombo; y *Visión del ahogado*, de Juan José Millás. Los tres títulos fueron reseñados por la autora desde las páginas de *Diario 16*: «Una niña rebelde» [2016:844-846], «La aguja en el pajar. Los *Relatos sobre la falta de sustancia*, de Álvaro Pombo» [2017:141-142] y «*Visión del ahogado*: una doble pesquisa» [2017:124-126]. (*N. del E.*).

[230](#) La crítica en cuestión es «Mucha esfinge y poco secreto. Las lecciones suspendidas, de Félix de Azúa», publicada por Carmen Martín Gaité en *Diario 16* el 11 de septiembre de 1978 [2017:220-221]. Escribe la autora allí que la novela de Félix de Azúa es una «carrera de obstáculos, elaborada de preferencia a base de paréntesis, interrogaciones y versalitas lanzados a la buena de Dios, devanándose los sesos en busca de una clave que no existe. [...] Las lecciones suspendidas es un novedoso ejercicio de superficial elegancia, una prueba de habilidad para fascinar a los “cazatalentos”» [2017:220-221]. (*N. del E.*).

Sobre el autor



Rafael Chirbes(1949-2015), novelista y crítico literario, supo tomarle el pulso como pocos al tiempo político convulso y cambiante que le tocó vivir, y a la vez demostró ser un excelente periodista cultural a través de innumerables artículos y reseñas. Fue colaborador habitual en las publicaciones contraculturales de la Transición, y llegó a dirigir la revista gastronómica *Sobremesa*. De su producción literaria destacan obras como *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio* (2007; Premio de la Crítica), *En la orilla* (2013, Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa), o *Paris-Austerlitz* (2016), además de sus *Diarios* (2021, 2022).

Índice

[Rafael Chirbes](#)

[Asentir o desestabilizar](#)

[Introducción](#)

[1. El periodo formativo de Rafael Chirbes](#)

[2. Rafael Chirbes como colaborador en revistas de los años de la](#)

[Transición](#)

[3. Defensa de la tradición realista en un contexto de metamorfosis cultural](#)

[4. Transición política y desencanto](#)

[5. Cultura, capital y sociedad de consumo](#)

[6. Un corpus histórico y personal](#)

[7. Nota a la edición](#)

[Artículos y reseñas](#)

[2. *Tormento*. Sobre cine y literatura](#)

[3. Cernuda: entre la realidad y el deseo](#)

[4. Lorca y Hernández: La hora de la verdad](#)

[5. *La paloma*, de Daniel Schmid](#)

[6. Luis Martín-Santos: *Tiempo de destrucción*](#)

[7. ¿Qué libro ayuda a triunfar? \(La política de las traducciones en España\)](#)

[8. El cine español, en la calle](#)

[9. *Confidencias*, de Luchino Visconti](#)

[10. Adiós y camino hacia el fuego. *Juan sin tierra*. J. Goytisolo](#)

[11. Sección «De puertas adentro»](#)

[12. Una pasión no correspondida. *La orgía perpetua*. M. Vargas Llosa](#)

[13. Sección «De puertas adentro»](#)

- [14. Un torbellino de imágenes. *Mortal y rosa*. F. Umbral](#)
- [15. Sección «De puertas adentro»](#)
- [16. *La turbina*. César M. Arconada. En el cruce de los caminos](#)
- [17. Sección «De puertas adentro»](#)
- [18. Pasolini, Pier Paolo: *Las cenizas de Gramsci*. Traducción y prólogo de Antonio Colinas, Madrid, Visor, 1975, 141 páginas, 120 pesetas](#)
- [19. Exorcismo vía vómito. *Retrato del fascista adolescente*. Antonio-Prometeo Moya](#)
- [20. Sección «De puertas adentro»](#)
- [21. Visconti: un clásico](#)
- [22. Cesare Pavese, *La literatura norteamericana*, prólogo de Italo Calvino, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1975; 222 páginas](#)
- [23. Sección «De puertas adentro»](#)
- [24. Pedro Sempere y Alberto Corazón, *La década prodigiosa*, Madrid, Ediciones Felmar, 1976; 270 páginas, 300 pesetas](#)
- [25. Fernando de los Ríos, *El sentido humanista del socialismo*. Edición, introducción y notas de Elías Díaz, Madrid, Castalia. 1976. 327 páginas. 350 pesetas](#)
- [26. Luis Goytisolo, *Recuento*](#)
- [27. Literatura, salvación y condena. *Desgracia indeseada*. Peter Handke](#)
- [28. Sección «De puertas adentro»](#)
- [29. Peter Schneider, *Lenz. Un relato*. Christian Dedet: *La ruptura*. Las novelas del mayo francés](#)
- [30. Sección «De puertas adentro»](#)
- [31. James Joyce, *Ulises*. Traducción de J. M. Valverde. Barcelona, Editorial Lumen, 1975, 2 volúmenes: 577 y 463 páginas, 840 pesetas](#)
- [32. Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. 1: Trafalgar*, Madrid, Alianza Editorial/Hernando, 1976, 144 páginas, 120 pesetas](#)
- [33. *Señas de identidad*. Signos de muerte](#)
- [34. Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia \(1930-1960\)*, Barcelona, Barral Editores, 1976; 516 páginas, 450 pesetas](#)
- [35. Stephen Koch, *Andy Warhol Superstar*, traducción de Joss Oliver, Barcelona, Anagrama, 1976; 219 páginas, 370 pesetas](#)
- [36. Testimonio de una época. *El largo viaje*. Jorge Semprún](#)
- [37. Julián Ariza, *Comisiones Obreras*, Barcelona, Avance, 1976; 168 páginas; 100 pesetas](#)

38. Felicidad Blanc, Juan Luis, Leopoldo María y José Moisés Panero, *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976; 147 páginas; 175 pesetas. Prólogo de Jorge Semprún
39. Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral, 1976; 242 páginas, 300 pesetas
40. Marqués de Sade, *Justine*, Traducción de Mercedes Castellanos, Barcelona, Ediciones a.t.e., 1976; 370 páginas, 350 pesetas
41. Literatura para todos. *Mi vida como hombre*. Philip Roth
42. Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*, Madrid, Akal, 1976; 214 páginas, 225 pesetas
43. Minicrisis editorial: una lección de historia
44. Literatura: sigue el vacío
45. *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, Seix Barral, Barcelona, 1976, 387 páginas
46. *En el día de hoy*, de Jesús Torbado, Planeta, Barcelona, 1976; 363 páginas, 350 pesetas
47. *Historia de Elio*: Autobiografía mística de don Ramón Tamames
48. William Burroughs, *Yonqui («Junkie»)*. Publicado originalmente con el pseudónimo de William Lee. Versión española de Martín Lendínez, Madrid, Ediciones Júcar, 1976; 157 páginas, 250 pesetas
49. Literatura y suicidio
50. Ramón J. Sender, *Imán*, Destino, Barcelona, 1976; 305 páginas, 300 pesetas
51. Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, Icaria, Barcelona, 1976; 110 páginas, 190 pesetas
52. El materialismo humanista de José María Merino. *Novela de Andrés Choz*
53. *La condición humana*, de André Malraux, traducción de César A. Comet, Barcelona, Edhasa, 1977; 293 páginas, 300 pesetas
54. *La jungla*, de Upton Sinclair, traducción de Antonio Sammons, Barcelona, Editorial Noguer, 1977; 408 páginas, 200 pesetas
55. *Memoria personal, 1920-1975*, de Gerald Brenan, traducción de José Luis López Muñoz, Madrid, Alianza Editorial, 1976; 528 páginas, 500 pesetas

56. Si te dicen que caí, de Juan Marsé, Barcelona, Seix Barral, 1976; 400 pesetas
57. De la tierra sin sol, de José María Álvarez Cruz, Madrid, Editorial zyX, 1976; 211 páginas
58. Raúl Guerra Garrido, Lectura insólita de «El Capital», Barcelona, Destino, 1977; 342 páginas, 325 pesetas
59. Angela Davis, Autobiografía, traducción de Esther Donato, Barcelona, Grijalbo, 1977; 432 páginas, 450 pesetas
60. Escritura de espejos. Los verdes de mayo hasta el mar. Luis Goytisolo
61. Tomar una papeleta al azar con amargura
62. Testimonio de americanos y profecía casi testimonial para españoles. Miedo a volar. Erica Jong
63. Marguerite Yourcenar, Alexis o el tratado del inútil combate, traducción de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1977; 165 páginas, 300 pesetas
64. Denis Diderot, La religiosa, traducción de Eduardo de la Hera, Madrid, Ediciones Felmar, 1977, 277 páginas
65. Stendhal, La cartuja de Parma, Madrid, Cupsa, 1977; 612 páginas, 300 pesetas. Traducción de Carlos Pujol y Tania Bermúdez Cañete
66. Georg Lukács, Materiales sobre el realismo, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1977; 260 páginas, 350 pesetas
67. Camada negra. Por fin, un cine digno
68. Arturo Barea, La forja de un rebelde. 1. La forja, Madrid, Ediciones Turner, 1977; 298 páginas, 380 pesetas
69. Jordi Viladrich, Anotaciones al diario de un homosexual comunista, Madrid, Mirasierra, 1977; 127 páginas, 175 pesetas
70. De verano y libros
71. André Malraux, Los conquistadores. Versión definitiva. Nota final 1949. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1977; 237 páginas, 340 pesetas
72. Julius Fucik, Reportaje al pie de la horca, versión castellana de Libuse Propodova, Madrid, Akal, 1977; 115 páginas, 100 pesetas
73. Sinclair Lewis, Babbitt, traducción de José Robles Pazos, Barcelona, Editorial Noguer, 1977; 342 páginas, 225 pesetas
74. Manuel Puig, The Buenos Aires affair, Barcelona, Seix Barral [1977]; 222 páginas, 280 pesetas

75. Juan Benet, *En el estado*, Madrid, Alfaguara, 1977; 221 páginas, 350 pesetas
76. *El País*. La discreta tendenciosidad del centro
77. José Luis Morales. Novelar cansa
78. Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1977; 447 páginas, 400 pesetas
79. John Dos Passos, *Paralelo 42*, traducción de Max Dikmann, Barcelona, Planeta, 1977; 291 páginas, 200 pesetas
80. Reflexiones marginales
81. Elogio del realismo
82. La princesa y el cocinero bailaron juntos. Democracia en el Planeta
83. Jorge Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977; 347 páginas, 400 pesetas
84. Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1977; 390 páginas, 500 pesetas
85. Sección «Releer» en la «Guía de libros» de Ozono
- 85.1. Jean Paul Sartre, *Las palabras*, traducción de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1975; 11ª edición, 159 páginas
- 85.2. Cesare Pavese, *El oficio de vivir. Diario (1935-1950)*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1976, 317 páginas
- 85.3. Carson McCullers, *La balada del café triste*, traducción de María Campuzano, Barcelona, Seix Barral, 1964; 467 páginas
86. Eleuterio Sánchez, *Camina o revienta. Memorias de «El Lute»*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977; 524 páginas, 450 pesetas
87. Ernest Hemingway, *Las nieves del Kilimanjaro*, Barcelona, Luis de Caralt Editor, 1977; 213 páginas, 150 pesetas
88. Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977; 346 páginas
89. Italo Calvino, *Nuestros antepasados*, traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 1977; 405 páginas, 560 pesetas
90. Carlos Barral, *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral Editores, 1978; 315 páginas, 400 pesetas
91. Jesús López Pacheco, *La hoja de parra*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1977; 255 páginas, 375 pesetas
92. Jesús Fernández Santos, *La que no tiene nombre*, Barcelona, Destino, 1977; 242 páginas

- [93. Cinco cuadernos de mujer](#)
- [94. Un soplo de aire fresco](#)
- [95. Dejad pasar a los payasos](#)
- [96. *El tambor de hojalata*. El peligro de una conciencia sin historia](#)
- [97. John Le Carré. El amargo oficio de los espías](#)
- [98. Drieu La Rochelle. Los últimos días de un fascista](#)
- [99. Carlos Rojas: «La Historia, contra la Historia»](#)
- [100. Leonardo Sciascia. Un siciliano de conciencia](#)
- [100.1. Sciascia, *El contexto*](#)
- [100.2. Sciascia, *Todo modo*](#)
- [100.3. Sciascia, *el poder en el siglo XVIII*](#)
- [101. La discreta miseria de la burguesía](#)
- [102. Max Aub, *El laberinto mágico: Campo cerrado. Campo abierto*.](#)

[Alfaguara](#)

- [103. El último Delibes. El cansancio de la novela política](#)
- [104. Viajeros románticos](#)
- [105. La moda de Graham Greene](#)

[Entrevistas](#)

- [1. Juan Goytisolo. Entrevista: una literatura total](#)
- [2. «¡Sacad a nuestros presos, a todos!»](#)
- [3. Luis Goytisolo: La constancia de escribir](#)
- [4. Entrevista con Ángel González. La poesía del lenguaje cotidiano](#)

[Bibliografía](#)

[Notas](#)

[Sobre el autor](#)

[Índice](#)

[Créditos](#)



Primera edición en esta colección: marzo de 2023

© de los textos:

Fundació de la C. V. Rafael Chirbes

© de la presente edición:

Altamarea Ediciones

© de la introducción y de las notas: Álvaro Díaz Ventas

Fundació de la C. V. Rafael Chirbes

© de la presente edición: Altamarea Ediciones C.B.

altamarea.es

altamarea@altamarea.es

Diseño de la colección: Sara Maroto Hebrero

Corrección: Alejandra Segovia y Elena Du

Mquetación: M. Á. Barba Fernández



Esta obra ha recibido
una ayuda a la edición
de la Comunidad de
Madrid

**Comunidad
de Madrid**

ISBN: 978-84-19583-99-4

Realización EPUB: Miguel Ángel Pascual

CARLOS CLAVERÍA LAGUARDA

Elogio de la abyección

Quince
personajes
de novela



altamarea

MAI

Elogio de la abyección

Clavería Laguarda, Carlos

9788418481956

240 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

A la mayor parte de nuestros personajes favoritos de ficción no los hemos elegido por sus virtudes, sino más bien por la fascinación y la inquietud que nos suscita su vileza. Como la manzana prohibida en el Edén, brilla también en el jardín de la literatura la representación de las bajezas y el desorden del espíritu humano, cuya belleza, a veces, ejerce sobre el lector una atracción irrenunciable.

Estas páginas proponen un recorrido a través de quince obras protagonizadas por abyectos de papel, nombres ilustres que conquistaron en su momento a los lectores y ayudaron a dar forma a la novela moderna. Por muchas barrabasadas que hagan o terribles penas que sufran, personajes como los de Austen, Stendhal, Flaubert, Kafka o Berto despiertan en nosotros la más delicada admiración y mantienen viva la llama de la literatura, que arde, con frecuencia, en el mismo corazón del infierno.

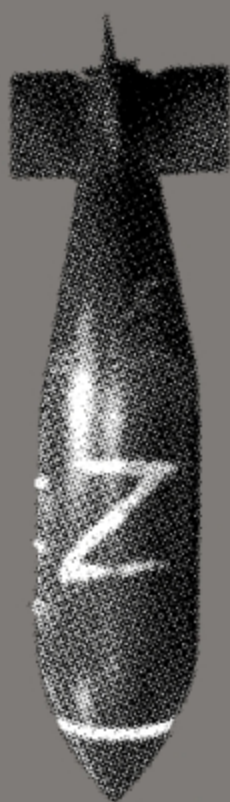
[Cómpralo y empieza a leer](#)

NOAM CHOMSKY

Por qué Ucrania

Traducción de
Carlos Clavería Laguanda

Con textos de
Pablo Bustinduy



altamarea

NAI

Por qué Ucrania

Chomsky, Noam

9788419583116

142 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

En este libro, Noam Chomsky expone las causas de la invasión de Ucrania iniciada por Rusia en febrero de 2022, partiendo de dos premisas fundamentales: por un lado, estamos ante «un grave crimen de guerra por el que hay que buscar explicaciones, pero que no tiene ni justificaciones ni atenuantes»; por el otro, estamos asistiendo a un movimiento expansivo de la OTAN hacia el este, que merece ser destacado y analizado.

A lo largo de ocho entrevistas que citan documentos confidenciales y explican las dinámicas más complejas de las relaciones entre Rusia, Estados Unidos, la Alianza Atlántica, la UE y China, Chomsky ofrece al lector lo que los medios de comunicación raramente logran proporcionar: la posibilidad de comprender las razones más profundas del conflicto y lo que en ello está en juego, reflexionando a la vez sobre las consecuencias y las reacciones a nivel económico, político y militar en el resto del mundo. Acompañan las entrevistas unos textos del politólogo Pablo Bustinduy, cuyo foco analítico se centra en el papel de Europa ante la guerra ruso-ucraniana y en la necesidad de la UE de encontrar su lugar dentro del nuevo orden internacional del siglo XXI.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

SERGIO PASCUAL PEÑA

Un cadáver en el Congreso

Del sí se puede
al no se quiere

Prólogo de
Mariela Rubio



altamarea



Un cadáver en el Congreso

Pascual Peña, Sergio

9788419583147

240 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Esta es la historia de los años de formación de Podemos, de sus primeros pasos en las instituciones públicas y de la crisis interna que frenó en seco un proyecto que parecía no tener techo. Entre el grupo de jóvenes que logró asaltar los cielos de la política, ilusionar a un país con un nuevo lenguaje y una renovada manera de hacer las cosas, se colaron las viejas formas de la conspiración, de las reuniones secretas y, en última instancia, de la traición. En su seno emergieron dos bandos enfrentados e irreconciliables, uno liderado por Pablo Iglesias, el otro por Íñigo Errejón, cuya lucha fratricida debilitó el partido.

Sergio Pascual, secretario de organización de Podemos durante sus años más convulsos, ha tardado casi una década en decidirse a escribir esta crónica que reconstruye la evolución de Podemos desde sus orígenes hasta que, en marzo de 2016, Iglesias lo citara en su despacho del Congreso de los Diputados para anunciarle su destitución. El fin de un sueño que se convirtió en pesadilla, cuyas sombras, ya desde la distancia, Pascual rememora para disiparlas y desentrañar las motivaciones y los automatismos que hicieron germinar la semilla de la discordia.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

**Andrea
Camilleri
Manuel Vázquez
Montalbán**

**Conversaciones
sobre la
escritura**

Traducción de
Ernesto C. Gardiner

altamarea



Conversaciones sobre la escritura

Vázquez Montalbán, Manuel

9788418481581

88 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Camilleri y Montalbán dialogan en estas páginas sobre el oficio de escribir y sobre sus célebres personajes, Salvo Montalbano y Pepe Carvalho. Los dos maestros de la novela negra no solamente explican las claves que dan forma a sus historias, sino que reflexionan con agudeza e ironía sobre la literatura, la sociedad y la vida con la espontaneidad propia de una conversación entre amigos. El lector tiene la oportunidad de conocer la faceta más informal y cercana de dos de los más grandes y queridos autores contemporáneos, y, a través de la viva voz de cada uno de ellos, descubrir los entresijos de su universo ficcional y personal, así como su forma de concebir la escritura.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

CRISTÓBAL VILLALOBOS SALAS

Fútbol y fascismo



altamarea

NAT

Fútbol y fascismo

Villalobos Salas, Cristóbal

9788412110388

200 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El fútbol es un juego, una pasión, una forma de agregación social, un negocio; y, por todo ello, también una eficaz herramienta de control sobre las masas. Gracias a su inigualable capacidad de crear mitos, a su épica intrínseca, este deporte ha sido explotado desde sus albores como arma de propaganda ideológica y, más recientemente, también comercial. Los primeros en darse cuenta de su inmenso poder de sugestión fueron quizá los regímenes totalitarios del siglo XX, que, en su afán de calar transversalmente en todos los estratos de la sociedad, utilizaron esta popular disciplina como rudimentario pero poderoso instrumento de marketing político.

Las presentes páginas reúnen los episodios más significativos de esta inquietante simbiosis entre el fútbol y las dictaduras fascistas; anécdotas, hazañas -a veces trágicas y otras rocambolescas- en las que el fútbol ha sido empleado como venda para tapar los ojos del pueblo o como vehículo de adoctrinamiento en el marco de delirantes diseños propagandísticos concebidos por megalómanos déspotas de medio mundo.

El libro se divide en tres partes: la Italia de Mussolini y la Alemania de Hitler, la España de Franco y el Portugal de Salazar, y las dictaduras latinoamericanas.

[Cómpralo y empieza a leer](#)